This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

W. HELBIG

FÜHRER DURCH DIE SAMMLUNGEN KLASSISCHER ALTERTÜMER IN ROM

II. BAND

Library
of the
University of Wisconsin

FÜHRER

DURCH DIE ÖFFENTLICHEN SAMMLUNGEN KLASSISCHER ALTERTÜMER IN ROM

VON

WOLFGANG HELBIG

DRITTE AUFLAGE

HERAUSGEGEBEN UNTER MITWIRKUNG VON

WALTHER AMELUNG · EMIL REISCH · FRITZ WEEGE

ZWEITER BAND

DIE PÄPSTLICHE SAMMLUNG IM LATERAN · DIE STAATLICHEN SAMMLUNGEN IM THERMENMUSEUM VILLA BORGHESE, DEM COLLEGIO ROMANO UND DEM MUSEO DI VILLA PAPA GIULIO · PRIVATSAMMLUNGEN: PALAZZO SPADA, PALAZZO BARBERINI, VILLA ALBANI

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER LEIPZIG 1913

COPYRIGHT 1913
BY B. G. TEUBNER IN LEIPZIG.

ALLE RECHTE,
EINSCHLIESSLICH DES ÜBERSETZUNGSRECHTS, VORBEHALTEN.

176880 WC36 .R66 YH36 .2
AUG -7 1913

INHALT.

Seite

Das lateranische Museum 1

Das Thermenmuseum:

Der Hof 55
Museo Boncompagni-Ludovisi 75
Oberes Stockwerk 111
Antiquarium romanum 210
Thermensäle 221

Villa Borghese:

Erdgeschoß 229
Oberes Stockwerk 253

Das Kirchersche und prähistorische Museum im Collegio Romano 254

Das Museum der Villa Papa Giulio:

Sammlung Barberini 312
Erdgeschoß 330
Oberes Stockwerk 355

Palazzo Spada 382

Palazzo Barberini 393

Villa Albani:

Vorhalle des Hauptgebäudes 398
Das Innere des Hauptgebäudes 403
Der Hauptsaal 425
Die an das Hauptgebäude anstoßende Halle . 435
Zimmer nach der Halle 436
Garten 445
Bigliardo 449
Kaffeehaus 449
Galleria del Canopo 456

Nachträge 466
Vergleichende Tabelle der Nummern in der zweiten und dritten Auflage 483
Namen- und Sachregister 489
Chronologisches Register 528

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

P. 18 Fig. 30 nach Overbeck Geschichte d. griech. Plastik I⁴ p. 269 Fig. 73c.

„ 18 „ 31 nach Overbeck a. a. O. I⁴ p. 269 Fig. 73d.

„ 26 „ 32 nach einem Exemplare der Sammlung Martinetti.

„ 85 „ 33 nach einem Exemplare der Sammlung Martinetti.

„ 96 „ 34 nach Monum. dell' Instituto IV T. 48.

„ 134 „ 35 nach Wulff Alexander mit der Lanze T. II.

„ 166 „ 36, 37 nach Klein Praxiteles p. 404f. Fig. 83, 84.

„ 174 „ 38 Faksimile der Inschrift auf n. 1405.

„ 402 „ 39 nach Michaelis ancient marbles in Great-Britain, Tafel zu p. 242 n. 1.

„ 447 „ 40 nach Monum. ant. pubbl. per cura dell' Accad. dei Lincei I 1892 n. 1 auf der Tafel zu p. 673ff.

„ 461 „ 41 nach Monum. ant. pubbl. per cura dell' Accad. dei Lincei VIII 1898 T. XII.

Das lateranische Museum.

Da die auf die Denkmäler dieses Museums bezügliche Literatur, soweit sie i. J. 1867 vorlag, in dem Kataloge von Benndorf und Schöne „die antiken Bildwerke des lateranischen Museums" (Leipzig 1867) zusammengestellt ist, so verzichte ich darauf sie unter den einzelnen Nummern anzuführen. Vielmehr verweise ich dafür einfach auf den genannten Katalog, den ich durch die Abkürzung B. S. p. . . . n. . . bezeichne, und zitiere außerdem nur das, was seit dem Jahre 1867 hinzugekommen ist. Eine Ausnahme von dieser Regel wird nur gemacht, wenn ein Denkmal in einem leicht zugänglichen Werke Veröffentlichung gefunden hat. In diesen Fällen füge ich, um das Nachschlagen zu erleichtern, das Zitat des betreffenden Werkes bei, auch wenn es bereits in der Literaturangabe von Benndorf und Schöne enthalten ist.

Erstes Zimmer.

In der Mitte dieses Zimmers ist ein Mosaik eingelassen, das zu dem großen, 1824 in den Thermen des Caracalla entdeckten und gegenwärtig in dem oberen Stockwerke des lateranischen Palastes aufbewahrten Mosaikfußboden (n. 1240) gehörte. Man sieht darauf drei stehende Athleten, von denen einer durch die mit dem Caestus umgebenen Hände als Faustkämpfer kenntlich ist. Vgl. n. 1350.

B. S. p. 36 n. 55. Nogara I mosaici ant. conserv. nei pal. pontef. del. Vatic. e del Later. T. IV. p 1ff.

1141 (8) Relief, die Entführung der Helena.

Vielleicht gefunden in der Villa Palombara; vormals in den Appartamenti Borgia des Vatikans.

Paris sitzt in dem Schiffe und streckt mit freudiger Hast beide Arme nach Helena aus, um ihr beim Einsteigen behilflich zu sein. Die Gattin des Menelaos wird in dem entscheidenden Momente schwankend, ob sie ihrem Verführer folgen soll; sie hemmt ihren Schritt und blickt nachdenklich vor sich hin. Ein Begleiter des Paris gibt der Bewunderung, die ihm die Schönheit der Helena einflößt, durch seinen erstaunten Blick wie durch die Bewegung der r. Hand Ausdruck. Die Gefühle, denen die drei Personen unterliegen, sind mit geringen Mitteln auf das treffendste vergegenwärtigt. Die Arbeit ist nur dekorativ aber doch wohl griechisch. Leider hat die Oberfläche stark durch Feuchtigkeit gelitten.

Ann. dell' Inst. 1860 Tav. d'agg. C p. 121—128. — B. S. p. 4 n. 8.

1142 (10) Grabrelief.

Gefunden, wie es scheint, an der Via Flaminia, unweit des Monte Pincio, dann im Palazzo Ruspoli, später in den Appartamenti Borgia. Ergänzt die r. Vorderarme der beiden Hauptfiguren, an der männlichen auch das r. Knie, außerdem ein Teil des Speeres. Die Köpfe der beiden Hauptfiguren sind antik, aber nicht zugehörig. Der Kopf, den man der männlichen Figur aufgesetzt hat (ergänzt der Helmbusch), ist der einer Pallas.

Der Tote ist nach griechischer Weise als Heros neben seinem Hengste dargestellt. Er reicht seiner vor ihm sitzenden Frau die Hand, während neben ihm ein Diener steht, der den Speer seines Herren hält. L. oben hängen der Schild und das Schwert des Helden. R. erhebt sich ein Lorbeerbaum, um dessen Stamm sich eine Schlange windet und auf dem ein Vogel mit geöffnetem Schnabel sitzt. Die Schlange ist hier, wie es scheint, als ein heiliges, die Heroisierung des Toten andeutendes Tier aufzufassen. Das Relief erinnert in der Weise seiner Komposition auffällig an eine gewisse Gattung von Grabreliefs, die in den beiden letzten Jahrhunderten v. Chr. namentlich auf den Inseln des ägäischen Meeres beliebt war und die man demnach als die Gattung des Inselstiles zu bezeichnen pflegt. Jedenfalls lassen die Auffassung wie der Charakter der Ausführung darauf schließen, daß das Relief vor der Kaiserzeit und im östlichen Bereiche des Mittelmeergebietes gearbeitet ist.

B. S. p. 5 n. 10. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1813. Furtwängler Sammlung Sabouroff I Einleitung zu den Skulpturen p. 47. Über die Schlange: Deneken de Theoxeniis (Berolini 1881) p. 51. Roscher Lexikon I 2 p. 2466ff., p. 2582. Über den sog. Inselstil: Archäol.-epigr. Mitteilungen aus Österreich XI p. 171.

1143 (6) **Kopflose weibliche Statuette.**

Die Statuette ist mit glatter Sorgfalt nach dem Vorbilde eines pheidiasischen Götterbildes in der Art der Athena Parthenos gearbeitet. Selbst die eigenartigen, für eine Kolossalstatue notwendigen Proportionen — die Verkürzung der unteren Teile im Verhältnis zu den oberen — sind festgehalten; dagegen konnte die Gewandung natürlich nur in den allgemeinsten charakteristischen Zügen wiedergegeben werden. Es fehlt jeder Anhalt, die Statuette auf ein überliefertes Götterbild zu beziehen.

B. S. p. 3 n. 6. Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum XXV (1910) p. 620 mit Tafel.

1144 (11) **Brunnenrelief.**

Gefunden 1822 unter den Ruinen von Faleiii, vormals in den Appartamenti Borgia. Ergänzt an der Figur des Mannes der untere Teil des herabfallenden Mantelstückes, Splitter an der l. Hand, dem l. Arme, dem Kantharos und dem Trinkhorne, am Knaben der obere Teil des Schädels, die Nase, die r. Hand nebst dem angrenzenden Stücke des Armes, das r. Bein, außerdem der obere Teil des Schädels der Taube und verschiedene Stücke des Reliefgrundes.

Ein bärtiger Mann, der in dem Typus wie in der Tracht an den bärtigen Dionysos erinnert, steht da, in der R. ein Trinkhorn, in der L. einen Kantharos haltend, und blickt abwärts nach einem nackten Knaben, der, vor ihm auf dem Felsboden sitzend, die R. emporstreckt, als ob er nach dem Horne oder dem Kantharos verlange. Die Öffnungen beider Gefäße sind durchbohrt, um Wasserstrahlen Durchgang zu gestatten. L. ragt ein Felsen hervor, auf dessen oberer Fläche sich ein Eichbaum erhebt und eine Taube

sitzt. Die Darstellung stimmt zu der arkadischen Überlieferung, der zufolge der ausgesetzte Asklepiosknabe von Trygon (Turteltaube) ernährt und von dem Sohne des Arkas, Autolaos, aufgefunden wurde. Was an dem Relief besonders auffällt, ist die merkwürdige Stilmischung. Während die flache Behandlung des Mannes an das Relief der Blütezeit erinnert und das Auge dieser Figur, obwohl sie im Profil dargestellt ist, nach altem Kunstgebrauche in der Vorderansicht wiedergegeben ist, setzt die Knabenfigur sowohl in der Behandlung des Reliefs wie in der naturalistischen Durchbildung des Kinderkörpers Kunstrichtungen voraus, die erst in der hellenistisch-römischen Zeit zur Ausbildung kamen; die Art, wie das landschaftliche Beiwerk behandelt ist, verweist die Entstehung des Reliefs in die spätere Kaiserzeit.

B. S. p. 6 n. 11. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XIV. Vgl. Arch. Zeitung XXXVIII (1880) p. 153—154. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 10. Papers of the Brit. school at Rome V 1910 p. 193.

1145 (13) Hochrelief mit zwei Faustkämpfern.

Da der jugendliche Faustkämpfer eine moderne Überarbeitung erfahren hat, läßt es sich nicht mit Sicherheit feststellen, inwieweit er antik ist. An dem bärtigen Kämpfer könnte der r. Oberschenkel modern sein.

Dieses Relief, das sich vormals in der Villa Aldobrandini befand, war bereits zur Zeit Rafaels bekannt, der davon eine Zeichnung entwarf. Es scheint nach seinem Stile unter Trajan gearbeitet.

B. S. p. 8 n. 13. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 524 Fig. 566. Jüthner über antike Turngeräte (Abhandl. des archäol.-epigr. Seminars der Universität Wien XII, 1896) p. 85 Fig. 68.

1146 (20) Relieffragment, Kaiser und Liktoren.

Die Überlieferung, daß dieses Fragment zusammen mit den drei Friesfragmenten n. 1148—1150 unter Clemens VIII. Aldobrandini unweit des Trajansforums, als man den Grund für die Kirche S. Eufemia grub, gefunden sei, ist ungenügend bezeugt. Die vier Stücke befanden sich bis 1812 in der Villa Aldobrandini, wurden in diesem Jahre von Camuccini erworben und gingen aus dessen Besitz um 1825 in die Appartamenti Borgia über. Ergänzt der Kopf und die r. Hand der zweiten Figur von r., der Kopf der zweiten Figur von l.

Der Ergänzer, der kein anderer als Thorwaldsen gewesen sein soll, hielt die Überlieferung, daß dieses Fragment aus der Umgegend des Traiansforums stamme, für gesichert und gab daher der zweiten Figur von r. den Kopf des Traian. Vgl. dagegen die Bemerkungen zu n. 1412, einem im Thermen-Museum befindlichen Fragment, das zu derselben Platte gehörte wie das lateranische und auf dem sich der obere Teil eines Tempels erhalten hat. Die Zusammengehörigkeit der beiden Fragmente ergibt sich deutlich daraus, daß die auf ihnen vorhandenen Säulenteile genau aufeinander passen, daß die Quaderwände des Tempels hier wie dort in der gleichen Weise behandelt sind und die hier geschulterten Fasces der Liktoren dort ihre Fortsetzung finden.

B. S. p. 13 n. 20. Römische Mitteilungen X (1895) T. V p. 244—251. Petersen vom alten Rom[4] p. 86 f. Abb. 54. Courbaud le bas-relief romain p. 177 f. Neuere Literatur s. unter n. 1412.

1147 (26) Brunnenrelief.

Anfänglich im Palazzo Giustiniani, dann im Besitze von Luciano Bonaparte, principe di Canino, von dem es Pius VII. erwarb. Ergänzt die l. obere Ecke der Platte, die Nasenspitze und die l. Ferse der Nymphe, an dem Satyrknaben die Nasenspitze, die l. Schulter, der l. Arm vom Biceps bis zur Handwurzel, die untere Hälfte des l. Unterschenkels, an dem Panisken die Nasenspitze, der l. Vorderarm, beinahe sämtliche Finger, das Pedum abgesehen von einem kleinen über dem Ellenbogen anhaftenden Stücke, der l. Unterschenkel mit Ausnahme des Hufes, der größte Teil der Syrinx, außerdem der Rand des Hornes, der r. Flügel des Adlers, allerlei Stücke an den Köpfen der beiden Ziegen, beinahe sämtliche Köpfe der Raben, der Kopf und der Hals der Schlange.

Dargestellt ist eine Nymphe, die einem vor ihr auf einem Felsen sitzenden Satyrknaben (vgl. n. 376) aus einem großen Horne zu trinken reicht. Das in dem Horne angebrachte Loch diente zur Einfügung des Rohres, aus dem der Wasserstrahl heraussprudelte. Hinter dem Satyrknaben steht innerhalb einer Öffnung des Felsens ein Panisk, der die Syrinx bläst und in der L. ein Pedum hält. Vorn sieht man eine liegende und eine grasende Ziege, auf dem Felsen einen Adler, der einen Hasen zerfleischt. Hinter dem Felsen ragt ein wilder Feigenbaum hervor, auf dem sich ein Nest mit vier jungen Raben befindet. Eine Schlange windet sich an dem Stamme empor und richtet den Kopf begehrlich nach dem Neste, während die beiden alten Vögel mit ausgebreiteten Flügeln von den nahen Ästen aus ihre Brut verteidigen. Die Darstellung ist von der idyllischen Stimmung durchdrungen, die sich so häufig in der hellenistisch-römischen Kunst ausspricht. Diese Richtung erstreckt sich auch auf das Beiwerk, in dem sich das Naturleben in der Umgebung der Haupthandlung mit Zügen friedlichen Behagens und wilden Kampfes darstellt. Man hat vermutet, daß auf diesem Relief nicht die Pflege eines gewöhnlichen Satyrknaben, sondern nach arkadischer Überlieferung die des Pan dargestellt sei, und daß der Künstler diesem Diopan einen bocksbeinigen Gefährten (Aigipan) beigegeben habe. Aber der menschlich gestaltete Pan ist stets durch kleine, über der Stirn emporsprießende Bockshörner bezeichnet. Wir haben also in dem getränkten Kinde einfach ein Satyrknäblein zu erkennen. Die elegante, aber leblose Ausführung beweist, daß dieses Relief keine hellenistische Arbeit ist, sondern aus der römischen Kaiserzeit stammt. Kürzlich hat man seine Entstehung nach der charakteristischen Behandlung des Baumschlages und des Felsens in die aurelianische Periode datiert. Doch scheint ein älteres Original zugrunde zu liegen. Im Vatikan befinden sich zwei Fragmente von leicht variierten Wiederholungen der gleichen Komposition (n. 178, 376); von ihnen hat man das eine (n. 178) in die gleiche Periode, wie das lateranische Relief datiert, das andere in hadrianische Zeit. Ferner beachte man

die Art, wie auf dem lateranischen Relief die Haare der Ziegen und die an den Bocksbeinen des Pan stilisiert sind; sie entspricht der sauberen zeichnerischen Gepflogenheit der augusteischen Kunst, ebenso wie die elegante, aber etwas magere, lineare Gewandbehandlung an der Figur der Nymphe. So scheint das Original der verschiedenen Repliken in der ersten Kaiserzeit entstanden zu sein.

B. S. p. 16 n. 24. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XXI. Roscher mythol. Lexikon s. v. Pan p. 1451 f. Fig. 20. Löwy griech. Plastik p. 127 T. 160. Vgl. von Wilamowitz-Moellendorff Isyllos p. 88 Anm. 63. Arch. Zeitung XXXVIII (1880) p. 153—154. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 10. Philologus LIII (n. F. 7) p. 363 ff. Hartel-Wickhoff die Wiener Genesis p. 24 Anm. 2 = Wickhoff Schriften III p. 43 Anm. Papers of the British school at Rome V 1910 p. 192 f. — Zu der Haarbehandlung vgl. die Wiener Brunnenreliefs (zuletzt publiziert bei Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 621) und augusteische männliche Porträts.

Man beachte ferner rechts von dem Durchgange ins zweite Zimmer n. 45 einen jugendlichen männlichen Torso, eine vorzügliche Wiederholung der Figur des Stephanos in Villa Albani (B. S. p. 29 n. 46; vgl. unsere n. 1846, für den Kopf des Typus hierselbst n. 1158), und weiter rechts n. 51 den Oberleib einer Artemisstatue (B. S. p. 34 n. 52; die Göttin trug ein Reh auf dem l. Unterarme); das Fragment stammt von der Replik einer Statue, die sich ebenfalls in Villa Albani befindet (unsere n. 1933; vgl. auch n. 1293); auch in diesem Falle ist die Arbeit der lateranischen Replik weit besser als die der vollständiger erhaltenen in Villa Albani, so viel besser, daß man gemeint hat, hier einen Rest des Originales erkennen zu dürfen (Brunn-Bruckmann Denkmäler Text zu n. 606 Fig. 2, 3).

Zweites Zimmer.

Der Inhalt dieses Zimmers besteht vorwiegend aus Architektur- und Ornamentstücken, unter denen ich nur drei angeblich vom Trajansforum stammende Exemplare (n. 1148—1150; über die Provenienz vgl. n. 1146) hervorhebe. Man vergleiche das schöne Werk von P. Gusman l'art décoratif de Rome, in dem verschiedene von den hier aufbewahrten Architekturfragmenten abgebildet sind.

1148, 1149 (86, 168) Zwei Friesfragmente.

Die beiden Fragmente ergänzen sich gegenseitig, da offenbar die auf n. 86 dargestellten Eroten wie auf n. 168 mit Greifen gepaart waren und der Eros auf n. 168 zu einem Motive gehörte, wie es auf n. 86 ersichtlich ist. Der Fries, von dem die beiden Fragmente herrühren, zeigte demnach eine Reihe von je zwei Eroten, die von den Hüften an in Rankenwerk ausliefen und von denen jeder einen Greifen tränkte. Die Eroten erscheinen durch die Stilisierung der Körper wie der Flügel dem dekorativen Ganzen eingeordnet. Auf n. 86 ist zwischen den beiden Eroten eine Amphora angebracht, auf deren Behälter man drei Relieffiguren, einen Satyr und zwei Bacchantinnen, wahrnimmt.

B. S. p. 38 n. 59, 68. Vgl. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 43, p. 107.

1150 (130) **Fragment eines Frieses mit Blätter- und Blumenornamenten.**

Die Ornamente machen trotz ihrer üppigen Fülle einen ebenso klaren wie großartigen Eindruck.

B. S. p. 43 n. 64b.

Interessant ist es, die in diesem Zimmer befindlichen antiken Dekorationsstücke zu vergleichen mit einer **Kaminplatte** aus dem Ende des 15. oder dem Anfange des 16. Jahrhunderts rechts vom Ausgange (Museumsnummer 178).

Der Mittelpunkt des Frieses wird durch einen aus Blumen und Früchten zusammengesetzten Kranz gebildet, während die Felder zu beiden Seiten des Kranzes mit Arabesken und je zwei um eine szenische Maske und ein Fruchtgefäß gruppierten Greifen verziert sind. Die Ausführung ist sorgfältiger und feiner als an den antiken Arbeiten. Während an den letzteren das Wesentliche nachdrücklich hervorgehoben, das Nebensächliche weggelassen oder nur angedeutet ist, hat der Renaissancebildhauer sämtliche Motive bis zu den geringfügigsten Einzelheiten in gleichmäßiger Weise durchgebildet und hiermit vielfach die Grenzen der Marmortechnik überschritten. Infolgedessen machen seine Ornamente einen weniger klaren und ruhigen Eindruck als die antiken.

Pistolesi il Vaticano descritto ed illustrato III 24 (unten) p. 76.

1151 (199) **Weiblicher Kopf.**

Ergänzt Büste und Nase.

Gute Kopie eines strengen Typus der argivischen Kunst aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. Vgl. über den zugehörigen Statuentypus n. 1287.

B. S. p. 45f. n. 70.

Drittes Zimmer.

1152 (256) **Statue des Antinoos.**

Gefunden 1798 zu Ostia bei Tor Bovacciana, bis 1863 im Vatikan. Ergänzt der Kopf, der Hals, sämtliche Finger, abgesehen vom r. Daumen, entweder ganz oder zum Teil, beinahe der ganze mit Blumen gefüllte Gewandbausch, der jedoch durch ein von dem hinteren Teil noch erhaltenes schmales Fragment gesichert ist.

Daß die Statue richtig als Antinoos ergänzt ist, beweisen die für den Liebling des Hadrian charakteristischen Körperformen, vornehmlich der hoch gewölbte Brustkasten. Wie es scheint, ist Antinoos hier als Vertumnus dargestellt, ein ursprünglich etruskischer Gott, der den Wechsel und die verschiedenen Gaben der Jahreszeiten vertrat und dessen Kultus in früher Zeit auch in Rom Eingang fand. Der Gewandbausch wird nicht nur Blumen, sondern auch die für die einzelnen Jahreszeiten bezeichnenden Früchte enthalten haben.

B. S. p. 51 n. 79. Dietrichson Antinoos T. IV 11 p. 187 n. 20.

1153 (258) Kindersarkophag mit athletischen Darstellungen.

Vormals in der Sakristei von S. Stefano in Piscinola.

Rechts sieht man die Schlußszene eines Faustkampfes. Der Überwundene sitzt auf dem Boden, während der daneben stehende Sieger von dem Kampfordner als Preis einen Kranz empfängt. Der besiegte Faustkämpfer hält in jeder Hand einen zylinderförmigen, offenbar metallenen Boxer, der die Wirkung der Schläge in furchtbarer Weise steigern mußte und nur auf wenigen, der vorgerückten Kaiserzeit angehörigen Denkmälern nachweisbar ist. Es folgt weiter links eine Gruppe von zwei Athleten, die unter der Aufsicht eines Kampfordners ringen. Zwischen ihnen liegt das den Sandboden der Palästra bezeichnende Gefäß (vgl. 330—332, 1907). Der Kampfordner hält in der L. den Siegespreis, einen Palmenzweig, und erhebt die R., wie um irgendwelche Anweisung zu geben. An die Gruppe der Ringer schließt sich die zweier Prankatiasten an, auch diese beaufsichtigt von einem Kampfordner, der einen Palmenzweig hält. Beide stehen fest auf dem r. Fuße, haben das l. Bein erhoben, um dem Gegner damit einen Stoß zu versetzen, und liegen, während jeder die eine Hand seines Gegners angefaßt hält, mit der anderen Hand zum Angriff aus. Rechts ist die Bekränzung eines siegreichen Athleten dargestellt. Der Sieger hält in der L. einen Palmenzweig und greift mit der R. nach dem Kranze, den ihm der neben ihm stehende Aufseher auf den Kopf setzt. Der Aufseher hält in der L. einen zweiten Kranz. Links vom Sieger steht ein bärtiger Mann, der zur Verkündung des Sieges die Tuba bläst.

B. S. p. 54 n. 81. Jüthner über antike Turngeräte p. 92 Fig. 73.

Viertes Zimmer.

1154 (278) Attisches Relief, Medeia und die Peliaden.

Gefunden 1814 im Hofe der alten französischen Akademie (Palazzo Simonetti) am Corso.

Um sich an Pelias zu rächen, redete Medeia seinen Töchtern ein, daß sie ihren Vater verjüngen könnten, wenn sie ihn zerstücken und in einem Kessel aufkochen würden. Die verblendeten Mädchen schenkten ihr Glauben und richteten ihren Vater jämmerlich zugrunde. Das Relief vergegenwärtigt die Vorbereitungen zu der verhängnisvollen Kur. Die eine der Peliaden ist beschäftigt den Dreifuß hinzustellen, in dessen Kessel Pelias aufgekocht werden soll. Die andere Schwester erscheint in trübes Nachdenken versunken, ob wirklich das schreckliche Unternehmen den von Medeia verheißenen Erfolg haben wird; sie stützt den Kopf auf die erhobene R., in der sie das zur Zerstückung des Pelias bestimmte Schwert, und den r. Ellenbogen auf die l. Hand, in der sie die Schwertscheide

hält. Ihr gegenüber steht Medeia, kenntlich durch die asiatische Tracht, ein Gefäß mit Zaubermitteln in den Händen. Sie lüftet den Deckel, um den Inhalt des Gefäßes in den Kessel zu werfen, und richtet dabei ihren Blick fest auf die zaudernde Peliade. Der Stil deutet auf die an Pheidias anknüpfende attische Kunst, und auch die Ausführung ist so frisch, daß man in diesem Relief recht wohl eine griechische Arbeit erkennen kann, wenn auch nicht das Original aus jener Zeit, weil die ganze Zeichnung etwas schief, nach links hängend, auf die Tafel gebracht ist. Da von den Sandalen nur die Sohlen, nicht aber die Riemen plastisch ausgedrückt sind und die von der Mütze der Medeia unter dem Kinne herabfallende Lasche nur ganz leicht mit dem Meißel umrissen ist, so müssen wir annehmen, daß das Relief an mehreren Stellen bemalt war. Es steht hinsichtlich der Komposition, der Auffassung, des Stiles und der Dimensionen in enger Beziehung zu Reliefs, die Orpheus und Eurydike (vgl. n. 1883), und anderen, die Theseus und Peirithoos in der Unterwelt (vgl. n. 1908) darstellen. Der Versuch, diese Exemplare, beziehungsweise ihre Originale, für Grabreliefs zu erklären, ist bedenklich, weil mythische Szenen auf den sicher beglaubigten Grabreliefs der attischen Blütezeit nicht nachweisbar sind. Ein Gelehrter hat demnach die Frage aufgeworfen, ob nicht die Originale dieser Reliefs Weihgeschenke waren, die von Choregen oder Dichtern zum Andenken an die bei dramatischen Aufführungen gewonnenen Preise dargebracht wurden. Die Darstellung würde unter dieser Voraussetzung auf die preisgekrönte Tragödie hinweisen und deren Stoff in unserem Falle der Mythos der Peliaden gewesen sein, ein Mythos, den Euripides in einer gleichnamigen Tragödie behandelte. Befinden wir uns aber bei dieser Annahme schon auf dem schwankenden Boden der Hypothese, so wird dieser ganz unsicher bei einem neuerdings gemachten Vorschlage, nach dem die drei Reliefs ein Ensemble in architektonischem Rahmen gebildet hätten in Anspielung auf die drei Dramen einer Trilogie, und das Ganze ein Werk des Panainos, des Bruders des Pheidias, gewesen wäre.

B. S. p. 61 n. 92. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 341b. Bullet. della commissione archeologica comunale XXV (1897) T. III, IV E. p. 42—50. Petersen, ein Werk des Panainos Abb. 1a, p. 15ff.; ders. Vom alten Rom[4] p. 154f. Abb. 120. Moderner Cicerone Rom I p. 333ff. Ruesch Guida illustrata del Museo di Napoli p. 47 Fig. 14. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1200. Sitzungsberichte der bayr. Akademie 1881, II, phil.-hist. Kl. p. 95ff. Jahrbuch des arch. Instituts III (1888) p. 68ff., p. 225ff.; XII (1897) p. 96ff., arch. Anzeiger p. 137. Abhandl. des arch.-epigr. Seminares in Wien VIII (1890) p. 130ff. Roscher mythol. Lexikon II p. 2506. Bloch. griech. Wandschmuck p. 48ff. Kekule v. Stradonitz griech. Kunst p. 174.

1155 (291) Statue des Germanicus (?).

Gefunden 1819 in Veji. Ergänzt das l. Ohr, Stücke am r. Ohr, der r. Arm, der l. Arm vom Biceps abwärts nebst dem darüber fallenden Stücke des Gewandes und dem Stabe, der l. Unterschenkel, die untere Hälfte des r. Unterschenkels mit dem Stamme, die Füße, die Plinthe

Die Figur ist nach griechisch-heroischer Weise dargestellt mit einem um die Oberschenkel und den l. Arm geschlagenen Himation. Offenbar war sie redend gedacht; doch ist die Geberde des Redners weniger lebhaft als bei den Statuen n. 5 und 1166. Die L. wird einen Speer oder ein Schwert gehalten haben, die R., ungefähr wie sie der Ergänzer wiedergegeben hat, etwas zur Seite gestreckt gewesen sein. Der Kopf zeigt in der Vorderansicht eine auffällige Ähnlichkeit mit dem am besten beglaubigten Porträt des Germanicus, der bekannten zu Gabii gefundenen Statue, wogegen das Profil durch die stark gebogene Nase von dem des Germanicus abweicht und an die Porträts des jüngeren Drusus, Sohnes des Tiberius, erinnert.

B. S. p. 68 n. 103. Bernoulli römische Ikonographie II 1 T. IX p. 170 Fig. 24, p. 169 n. 7, p. 204, p. 238 n. 2. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 573 n. 1.

1156 (319) **Männliche Statue mit Kopf des Ares.**

Vormals im Museum Hamilton, später zu Frascati in der Sammlung Marconi. Ergänzt an dem antiken, aber nicht zu dem Körper gehörigen Kopfe der Helmbusch, die Nase, die Lippen; an dem Körper beide Arme, die l. Schulter nebst dem darauf liegenden Gewandstücke, der die Brust bedeckende Teil des Gewandes mit der auf der r. Schulter angebrachten Spange, außerdem mehrere andere unbedeutende Stücke; die Ränder der Plinthe.

Die Formen des Kopfes erinnern an den polykletischen Typus, zeigen jedoch eine weichere Formengebung. An dem Helme wie an dem Haare haben sich Reste einer rötlichen Bemalung erhalten, die vielleicht einer Vergoldung als Unterlage diente. Da das Motiv des Körpers an einer in Lansdownhouse befindlichen Figur des jungen Marc Aurel wiederkehrt und die lateranische Statue nach dem Charakter ihrer Ausführung recht wohl zur Zeit der Antonine gearbeitet sein kann, so liegt der Gedanke nahe, daß auch sie ein Mitglied dieses Kaiserhauses darstellte. Die Körperbildung läßt zu wünschen übrig. Der Oberleib erscheint im Verhältnis zu den Beinen zu lang, während die Unterschenkel im Vergleich mit den Oberschenkeln zu kurz ausgefallen sind.

B. S. p. 78 n. 127. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 179 n. 2. Vgl. Jahrbuch des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande LIII (1873) p. 29d. Furtwängler Meisterwerke p. 124—126.

1157 (352) **Porträtkopf eines Claudiers.**

Ergänzt die Nase, die oberen Ränder der Ohren, die Büste.

Die Benennung dieses fein ausgeführten Kopfes schwankte ehemals zwischen Octavianus und Tiberius. Doch ist weder der eine noch der andere dargestellt. Der physiognomische Typus deutet auf einen dem julischen Kaiserhause angehörigen Claudier.

B. S. p. 94 n. 153. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 170 n. 8, p. 171 Fig. 25.

Auf der darüber angebrachten Konsole:

1158 (356) **Kopf eines griechischen Athleten.**

Ergänzt der größte Teil der Nase, Hals und Büste.

Der Kopf gehörte zu einer recht gut gearbeiteten Wiederholung des Athletentypus, den wir durch die in der Villa Albani befindliche Statue des Stephanos (n. 1846) kennen.

B. 8. p. 95 n. 157. Furtwängler Meisterwerke p. 405 Fig. 62, p. 404.

1159 (371) **Fragment einer Marmorvase.**

Es zeigt die vortrefflich ausgeführten Figuren eines gehörnten und geschwänzten, aber sonst menschlich gebildeten Pans (vgl. n. 377) und eines jugendlichen Satyrs, die unter lebhaften Bewegungen nach rechts tanzen. Pan, über dessen l. Arm ein Pantherfell herabfällt, schlägt die Becken; der Satyr faßt mit beiden Händen das ihn umflatternde Pantherfell und hält in der erhobenen L. zugleich einen Thyrsos.

B. 8. p. 99 n. 167. Ann. dell' Inst. 1877 p. 212 not. 1. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 51 n. 68.

Fünftes Zimmer.

1160, 1161 (396, 405) **Männliche und weibliche Herme.**

Angeblich gefunden bei Nettuno. Ergänzt an der männlichen Herme der größte Teil der Hörner und der Ohren, das auf die l. Schulter herabreichende Band, der l. Arm mit der Traube vom Biceps abwärts, der Oberkörper und der r. Unterschenkel des Knaben, der Schaft von dem Ende des Gewandes an und andere unbedeutende Stücke, an der anderen Herme der Kopf, der Hals, die l. Hand, der r. Arm vom Biceps abwärts mit der Fruchtschwinge, der untere Teil des Hermenschaftes mit einem Stücke des Gewandes; von dem auf der l. Schulter sitzenden Kinde sind nur der Ansatz des Gesäßes und ein Stück des l. Fußes antik.

Die beiden Hermen sind entschieden von derselben Hand und als Gegenstücke gearbeitet. Ihre Schäfte zeigen die schlanke, elegant geschweifte und sich unten etwas verjüngende Form, die als Erfindung der hellenistischen Kunst nachgewiesen worden ist. Während die eine Herme in unzweideutiger Weise männliches Geschlecht bekundet, scheint die andere nach dem mit geschlitzten Ärmeln versehenen Chiton und nach den runden, weichen Formen des erhaltenen l. Vorderarmes ein weibliches Wesen darzustellen. Das auf der Schulter jeder der beiden Hermen sitzende Kind, die sicher antike Fruchtschwinge auf der R. der männlichen Figur und die Fruchtschnur, die an dem Gegenstücke, von der l. Schulter herabreichend, in der Hüftengegend aus dem Gewande hervortritt, alles dies deutet auf ein Götterpaar, dem der Kinder- und Fruchtsegen oblag. Der erhaltene Kopf der männlichen Herme zeigt eine orientalisierende Physiognomie, die unter den sicher bestimmten Göttertypen am meisten an den des Priapos erinnert. Doch wird die Deutung auf Priap durch die diesem Gotte fremden Hörner wie durch das weibliche Gegenstück ausgeschlossen. Der Versuch, die beiden Hermen einfach für Pan und Paniska zu erklären, stößt auf die Schwierigkeit, daß der erhaltene Kopf keine Ähnlichkeit mit irgendwelchem sicher beglaubigten Panstypus erkennen läßt.

Immerhin könnte man doch mit der Möglichkeit rechnen, daß ein Künstler hier einmal einen eigenen neuen Panstypus geschaffen habe. Vielleicht aber haben wir auch in diesem Falle (vgl. n. 351) anzunehmen, daß italische Gottheiten unter griechischen Formen dargestellt sind. Der Künstler, der den Typus des italischen Gottes gestaltete, legte den des Priapos zugrunde, stattete ihn jedoch mit den für Pan bezeichnenden Hörnern aus — ein Verfahren, das z. B. nahe genug lag, wenn es galt, einen für den altlatinischen Feldgott Faunus geeigneten Typus zu schaffen. Erklären wir die männliche Herme für Faunus, dann würde die andere Herme auf sein weibliches Pendant, Fauna, zu deuten sein.

Reinach répertoire II 2 p. 525 n. 7, 8. Die männl. Herme: Annual of the British school at Athens X (1903—1904) p. 146 Fig. 3. B. S. p. 105 n. 181, 188. Über die hellenistische Hermenform: Abhandlungen der philol.-hist. Kl. der sächs. Ges. der Wissenschaften XIV (1894) p. 452 Anm. 71.

1162 (408) **Aschenkiste.**

Sie wurde 1825 in der Vigna Ammendola an der Via Appia gefunden und stammt vermutlich aus dem in dieser Gegend gelegenen Grabmale der Volusier.

Der Steinmetz hat diese Aschenkiste auf Vorrat gearbeitet; denn die zur Aufnahme der Inschrift bestimmte Tafel ist nur mit den ständigen Anfangsbuchstaben der lateinischen Grabschriften D(is) · M(anibus) bezeichnet und sonst leer. In Übereinstimmung mit den in dem Grabe der Volusier gefundenen Inschriften deutet der geschmackvoll angeordnete und sorgfältig ausgeführte Reliefschmuck auf das erste Jahrhundert der Kaiserzeit. Er besteht nicht nur aus ornamentalen, sondern auch aus figürlichen Motiven. Auf der Vorderseite ist unter der Fruchtgirlande der Abschluß eines Hahnenkampfes dargestellt. Ein Knabe, dessen Hahn den Sieg davongetragen, hat seinen Vogel fröhlich zu einem Tische geleitet, auf dem sich die Siegespreise, Kränze und Palmenzweige, befinden. Der Hahn hält bereits in der l. Kralle einen Kranz, den er offenbar von dem Tische weggenommen hat. Links sieht man einen anderen Knaben, der seinen in dem Kampfe getöteten Hahn weinend davonträgt. Auf jeder der beiden Seitenflächen ist über der Fruchtgirlande ein Nest junger Raben angebracht. Auf der r. Seite füttert einer der alten Vögel die kleinen, während der andere gegen eine Schlange kämpft, die sich um seine Beine und seinen Leib geringelt hat. Das entsprechende Relief der l. Seite scheint ähnlich gewesen zu sein, ist aber zu sehr verstümmelt, um die Einzelheiten deutlich erkennen zu lassen. Unter der Girlande sind auf der l. Seitenfläche zwei Eroten dargestellt, die ein Pantherweibchen quälen, auf der r. die Gruppe eines trunken einher taumelnden Knaben, der von einem anderen Knaben gestützt wird.

B. S. p. 110 n. 189. — Zu dem Columbarium der Volusier vgl. zuletzt Altmann die röm. Grabaltäre d. Kaiserzeit p. 49ff.

1163 (391) Mithrasgruppe.

Gefunden kurz vor 1853 an der Scala santa.

Mithras war ein alt-arischer Lichtgott, der besonders in Persien verehrt wurde. Im Zusammenhange mit der religiösen Gärung und Göttermischung, die in den hellenistischen Reichen stattfanden, nahm sein Kultus allmählich einen mystischen Charakter an. Auf italischem Boden sind seine ältesten Spuren unter Domitian nachweisbar. Zu den Zeiten Hadrians und der Antonine tritt er bedeutsam hervor und seit Septimius Severus begegnen wir ihm unter den Kulten der Domus Augusta. Im Gefolge der Legionen verbreitete er sich allmählich über alle von den Römern beherrschten Länder. Die in der römischen Zeit übliche Verkörperung des Gottes ist durch eine häufig wiederkehrende griechische Komposition bestimmt, die eine Siegesgöttin darstellt, wie sie einen Stier opfert. Unsere Gruppe zeichnet sich vor den anderen in den römischen Museen befindlichen Wiederholungen durch ihre vortreffliche Erhaltung aus. Mithras ist, wie gewöhnlich, dargestellt als asiatisch gekleideter Jüngling, der einen Stier niederstößt. „Es scheint sicher, daß diese Darstellung des stiertötenden Mithras in Beziehung zu den kosmogonischen Sagen der alten Perser steht. Nach diesen Überlieferungen ist der Stier das erste lebende Wesen, das Ahura - Mazda bildete, und der Tod dieses Urstieres der Ursprung der ganzen Schöpfung: verschiedene Teile seines Körpers wurden zu den verschiedenen Pflanzenarten (s. die Ähren, in die der Schweif endigt), während sein durch Luna gereinigter Samen den Tieren das Dasein verlieh. Der Geist des Bösen sucht die wohltätigen Wirkungen dieses wunderbaren Todes zu verhindern: darum sehen wir den Skorpion, das heilige Tier Ahrimans, die Hoden des schöpferischen Stieres verzehren. Die Schlange, die das rieselnde Blut trinkt, ist das Sinnbild der Erde, die durch diese heilige Flüssigkeit befruchtet wird. Der Hund, der gegen die Wunde springt, muß ohne Zweifel im Einklang mit den iranischen Vorstellungen die Seele des Stieres auffangen, die zu neuen und sonderbaren Bestimmungen berufen ist." (Cumont bei Roscher mythol. Lexikon unter Mithras.)

B. S. p. 117 n. 199. Cumont textes et monuments figurés rel. aux mystères de Mithra II p. 206 n. 20. —Vgl. Cumont Die Mysterien des Mithras (übers. von G. Gehrich), die betreffenden Kapitel in dem Buch des gleichen Verfassers: „Die orientalischen Religionen im römischen Heidentum" (übers. von Gehrich) und Dieterich Kleine Schriften p. 252ff. und 504ff.

1164 (399) Hirsch aus Basalt.

Gefunden 1822 oder 1823 vor Porta Portese in der Vigna dei Signori della Missione, also im Bereiche der Gärten des Caesar. Ergänzt das Geweih, beide Ohren, die aus bemaltem Gipse eingesetzten Augen, die Schnauze, ein Stück des Schwanzes, das ganze l. Vorderbein, von den übrigen Beinen die Unterschenkel. Doch sind der r. Vorderfuß und die unter dem l. Vorderfuß angebrachte Stütze antik. Von der Plinthe hat sich nur der vordere Teil erhalten, an dem dieser Vorderfuß und diese Stütze haften.

Ein an der r. Seite des Leibes angebrachtes viereckiges Loch und ein darunter vorstehendes Stück beweisen, daß der Hirsch an dieser Stelle mit einer anderen Figur verbunden war. Man hat deshalb vermutet, daß er zu der Kolossalstatue einer Gottheit, etwa des Apoll oder der Artemis, gehört habe. Doch widerspricht dieser Vermutung die Plinthe, deren ursprüngliche Form und Breitenausdehnung durch den erhaltenen vorderen Teil angezeigt sind und die nur für den Hirsch, nicht aber für eine neben ihm stehende Figur Raum bot. Hingegen lassen sich jene Ansatzspuren und die Beschaffenheit der Plinthe auf das beste in Einklang bringen, wenn wir voraussetzen, daß auf dem Rücken des Hirsches eine Figur saß, etwa Artemis, die bisweilen (vgl. z. B. n. 5) seitwärts auf einem Hirsche reitend dargestellt ist.

B. S. p. 118 n. 200. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 754 n. 6. Über Artemis auf dem Hirsche reitend: Stephani Compte-rendu pour 1868 p. 6—7.

Sechstes Zimmer.

Sämtliche in diesem Zimmer aufgestellte Skulpturen wurden in den Jahren 1840 und 1846 zu Cervetri (Caere) im Bereiche des dortigen Theaters gefunden, eines Gebäudes, das, soweit die Beobachtung der Bautrümmer einen Schluß gestattet, in der ersten Kaiserzeit aufgeführt zu sein scheint. Die zugehörigen Statuen (n. 1166—1171, 1174) müssen, da sie auf der Rückseite durchgängig flüchtig bearbeitet sind, in Nischen oder an Wänden gestanden haben. Vielleicht diente ein Teil von ihnen zur Dekoration der Bühnenwand. Vgl. B. S. p. 121—122.

1165 (428) **Kolossalkopf des Augustus.**

Ergänzt die Nasenspitze, ein Stück am Hinterkopfe, die Büste.

Der Kopf war, wie sich aus der runden Bearbeitung des unteren Halsabschnittes ergibt, dazu bestimmt, in eine Statue eingelassen zu werden. Die etwas gedrungenen Verhältnisse, die er im Vergleich mit anderen Porträts desselben Kaisers zeigt, erklären sich hinlänglich daraus, daß er darauf berechnet war, aus größerer Ferne gesehen zu werden.

B. S. p. 124 n. 203. Bernoulli II 1 p. 31 n. 20.

1166 (433) **Geharnischte Statue.**

Ergänzt aus Gips der Kopf, der die Züge des Germanicus zeigt, der r. Arm, das obere Ende des Schwertgriffes, ein großer Teil des Gewandes, Splitter an den Panzerklappen, die große Zehe des r. Fußes, der größte Teil der Plinthe.

Da die meisten der in dem Bereiche des caeretaner Theaters gefundenen Statuen Porträts von Mitgliedern des julischen Kaiserhauses sind und der Stil der Statue wie die Anordnung des Panzers und seines Reliefschmuckes auf den Anfang der Kaiserzeit hinweisen, wird auch diese Statue, deren Kopf abhanden gekommen ist, eine dem julischen Geschlechte angehörige Persönlichkeit dargestellt haben. Der Mann war, wie Augustus in der Statue aus der Villa ad Gallinas (n. 5), die Truppen anredend gedacht. Die l. Hand hält den Griff des unter dem Mantel verborgenen Schwertes; der r. Arm

war in der Höhe der Schulter nach links vorgestreckt, eine Bewegung, der diese ganze Seite des Körpers folgt. Der Reliefschmuck des Panzers zeigt oben den Sonnengott, wie er mit seinem Viergespann aus dem Meere emportaucht, weiter unten zwei kniende, asiatisch gekleidete Barbaren, die zwei Greifen aus einer Schale zu trinken geben. Die Anlage und die Ausführung der Figur sind gleich vortrefflich.

B. S. p. 124 n. 204. Bonner Studien (Berlin 1890) T. I 2 p. 10.

1167 (435) **Kolossalstatue des Tiberius.**

Ergänzt die Nase.

Das Motiv entspricht dem der Statue des gleichen Kaisers von Piperno (n. 90). Doch umgibt den Kopf die aus Eichenlaub geflochtene Bürgerkrone (corona civica), wie an einer vejenter Statue des Tiberius (n. 84); auch ist der ganze Rücken vom Mantel bedeckt.

B. S. p. 126 n. 206. Bernoulli II 1 p. 148 n. 8. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 584 n. 1.

1168 (436) **Mutmaßliche Statue der jüngeren Octavia** († 62 n. Chr.), Tochter des Claudius.

Ergänzt die Nase, das l. Ohr, beide Vorderarme mit Zepter und Schale, Stücke am Gewande.

Da die Statue zugleich mit Bildnissen von Mitgliedern des julisch-claudischen Kaiserhauses gefunden wurde, ihr Gesicht an den Familientypus der Claudier erinnert und das Profil wie die Anordnung des Haares mit einem wiewohl nur mittelmäßig ausgeführten Münzporträt der jüngeren Octavia übereinstimmt, so hat man sie nicht ohne Wahrscheinlichkeit auf diese durch Tugend wie durch Bescheidenheit ausgezeichnete Prinzessin gedeutet, deren durch ihren Gemahl Nero herbeigeführter Tod in Rom allgemeines Bedauern erregte. Sie ist durch die wollene, perlenartig abgeschnürte Kopfbinde als Priesterin bezeichnet, sei es der gens Iulia im allgemeinen, sei es im besonderen des Divus Iulius. Die Ergänzung der Arme mit Zepter und Schale scheint richtig. Die Ausführung ist ungleich geringer als die der meisten anderen an derselben Stelle gefundenen Statuen von Mitgliedern des kaiserlichen Hauses.

B. S. p. 127 n. 207. Bernoulli römische Ikonographie II 1 T. XIX p. 183 n. 10, p. 366—367. Vgl. Römische Mitteilungen VII (1892) p. 237—238.

1169 (437) **Kolossalstatue des Claudius.**

Der Kaiser ist unter dem Typus der sitzenden Zeusbilder und mit dem Eichenkranze (corona civica) dargestellt. Sein Kopf zeigt eine ähnlich stark idealisierende Auffassung wie der Kolossalkopf von Otricoli (n. 300). Der vom l. Schulterblatt senkrecht herabreichende unausgeführte Streifen und die dahinter angebrachte Eintiefung scheinen dadurch veranlaßt, daß der Körper an dieser Stelle von der Lehne des Thronsessels (vgl. n. 1173) berührt war.

B. S. p. 128 n. 208. Bernoulli II 1 p. 333 n. 7.

1170 (438) **Togastatue.**

Ergänzt die Nasenspitze, Stücke an beiden Ohren, die l. Hand mit der Rolle (diese wohl richtig), der r. Vorderarm, der r. Fuß, der vordere Teil des l. Fußes, ein Stück am unteren Gewandsaume, die Plinthe.

Die Deutung auf den älteren Drusus ist unbegründet.

B. S. p. 128 n. 209.

1171 (439) **Geharnischte Statue des älteren Drusus oder Germanicus.**

Ergänzt die Nase, das l. Ohr, der r. Arm, der l. Vorderarm mit Gewand und Schwert, ein Stück auf der Innenseite der r. Wade, der l. Fuß nebst einem Stücke des Unterschenkels, der Stamm, die Plinthe.

Der Mann ist redend gedacht und mit ähnlicher Haltung der Arme wiedergegeben wie n. 1155. Der edle Kopf, dessen Formen und Ausdruck auf Intelligenz wie auf Tatkraft schließen lassen, erinnert an die Münzporträts des älteren Drusus wie an diejenigen seines Sohnes Germanicus. Welcher von beiden dargestellt sei, wage ich bei der großen Ähnlichkeit zwischen Vater und Sohn nicht zu entscheiden. Die geläufige Deutung auf den jüngeren Drusus ist unbegründet.

B. S. p. 129 n. 210. Bernoulli II 1 T. XIII p. 170 n. 9, p. 205—206, p. 214, p. 239. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 81. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 576 n. 3. Bonner Studien (Berlin 1890) p. 10. Röm. Mitteilungen V (1891) p. 314.

1172 (444) **Männliche Porträtbüste.**

Ergänzt die Nasenspitze und Stücke an den Ohren.

Die geläufige Benennung auf Caligula ist unbegründet. Der Kopf unterscheidet sich in der Form des Schädels, in der Linie des Profils wie im Haarschnitt ebenso wesentlich von den bisher, wie von den neuerdings auf diesen Kaiser bezogenen Bildnissen.

B. S. p. 130 n. 211. Bernoulli II 1 p. 305 n. 4 Fig. 46, p. 318. — Vgl. Arch. Anzeiger XXV 1910 p. 532f.

1173 (442) **Fragment eines Reliefs,** das die etruskischen Bundesstädte darstellte.

Erhalten sind die Vertreter dreier Städte, alle drei durch Unterschriften bezeichnet. Der Vertreter von Tarquinii erscheint als ein bärtiger Mann, der, wie es beim Opfer vorgeschrieben war, die Toga über den Hinterkopf gezogen hat. Er wird mit größter Wahrscheinlichkeit auf Tarchon gedeutet, den tarquinischen Heros, dem die Etrusker die Begründung ihrer Religion und Kultur zuschrieben. Es folgt die Schutzgöttin von Vulci, auf einem Throne sitzend und in der vorgestreckten R. eine Blume haltend, eine Figur, die ein Römer Venus, ein Etrusker Turan benannt haben würde. Vetulonia ist durch einen kräftigen Mann vertreten, der in der L. ein Ruder hält und hinter dem sich eine Pinie erhebt. Noch heutzutage sind die Abhänge des Berges, auf dem Vetulonia lag (bei Colonna a mare), auf der Seeseite reichlich mit Pinienwäldern be-

deckt. Da auch auf der Rückseite der Platte ein Relief angebracht ist, das ein auf einem Altar oder einer Basis stehendes Schwein darzustellen scheint, so muß auch diese Seite teilweise sichtbar gewesen sein. Doch läßt sich die ursprüngliche Anordnung nicht mit Sicherheit feststellen. Man hat vermutet, daß das Relief von einem viereckigen Sitze herrühre, auf dessen drei Außenseiten je vier etruskische Städte dargestellt gewesen wären, und daß dieser Sitz zu der bei derselben Ausgrabung gefundenen Statue des Claudius (n. 1169) gehört habe. Da sich dieser Kaiser vielfach um Etrurien verdient gemacht und auch eine etruskische Geschichte in griechischer Sprache geschrieben hatte, so würde ein derartig verzierter Sitz für ihn recht wohl passen. Nach einer anderen Vermutung hätte das Relief zur Dekoration eines Sockels oder Altars gehört, der auf zwei entgegengesetzten Seiten mit parastadenartigen Vorsprüngen versehen war, und zwar wäre es an einem dieser Vorsprünge angebracht gewesen.

Ann. dell' Inst. 1842 Tav. d'agg. C p. 37—40. Strong roman sculpture p. 96 Pl. XXXII. B. S. p. 130 n. 212. Vgl. Archäol.-epigr. Mitteilungen aus Österreich XI (1887) p. 104ff., p. 124—125. Sordini Vetulonia (Spoleto 1894) p. 13—15. Hartel-Wickhoff die Wiener Genesis p. 41 = Wickhoff Schriften III p. 81.

1174 (445) Weibliche Porträtstatue.

Ergänzt der r. Vorderarm und die Ränder der Plinthe. Der Kopf (erg. die Nasenspitze) ist antik, aber nicht zugehörig.

Da gleichzeitig und an derselben Stelle eine auf Drusilla bezügliche Inschrift gefunden wurde, so scheint die Statue diese Tochter des Germanicus und Schwester des Caligula dargestellt zu haben. Die Weihrauchbüchse (acerra), die sie in der L. hält, könnte an die vestalischen Rechte erinnern, die Caligula seinen Schwestern zuerkannt hatte. Der antike aber nicht zugehörige Kopf wurde früher ohne Grund auf Livia gedeutet; er gibt vielmehr einen hohlen Idealtypus späten Ursprungs wieder, für den sich keine bestimmte Benennung vorschlagen läßt, da ihn die griechisch-römische Kunst zur Darstellung verschiedener Göttinnen und Personifikationen verwendete.

B. S. p. 132 n. 213. Bernoulli II 1 p. 326. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 655 n. 8. Über die Porträts der Livia vgl. n. 241.

1175, 1176 (447, 450) Zwei Silene auf ihren Schläuchen schlafend.

Ergänzt an n. 447 die Nase, das l. Ohr, die vordere Hälfte des l. Fußes, an n. 450 die Nase, das r. Ohr, der r. Fuß abgesehen von der Ferse, außerdem Stücke der Plinthe.

Die in den Schläuchen angebrachten Öffnungen beweisen, daß die beiden Statuen als Brunnenfiguren dienten. Im Begriff, einen Rausch auszuschlafen, haben die Silene ihre Schläuche als Kopfkissen untergelegt, dabei aber vergessen, daß die Mündungen nicht zugebunden sind. Infolgedessen wird die Flüssigkeit unter dem

Drucke der Köpfe aus den Schläuchen herausgetrieben. Je ein Paar ähnlicher Brunnenfiguren hat sich auch unter den Ruinen des Theaters von Arles und desjenigen von Civita Castellana (colonia Iunonia Faliscorum) gefunden. Die Ausführung unserer Exemplare ist nur dekorativ. Vgl. n. 340 u. 942.

B. S. p. 133 n. 214, 215. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 62 n. 5.

1177 (448) **Ara des Manlius.**

Sie ist nach der auf der Vorderseite angebrachten Inschrift dem Censor perpetuus Gaius Manlius von seinen Klienten geweiht. Unter der die Inschrift umgebenden Girlande sieht man die Darstellung eines Stieropfers, die uns über mancherlei Einzelheiten der römischen Sakralaltertümer belehrt. Der Römer, der das Opfer darbringt, steht rechts von dem Altar, im Begriffe aus einer Schale zu libieren. Neben ihm steht ein Camillus (vgl. n. 957), in der R. einen Krug, über der l. Schulter ein mit Fransen versehenes Tuch (mappa). Links von dem Altar wird der Stier von zwei knienden, nur mit einem Schurze (limus) bekleideten Jünglingen (cultrarii) an dem Kopfe niedergehalten. Ein ebenfalls nur mit einem Schurze bekleideter Mann (popa) holt mit dem Beile aus, um gegen den Kopf des Tieres den tödlichen Schlag zu führen. Hinter dem Stiere sieht man einen zweiten Popa, der mit der R. eine Opferkeule (malleus) schultert und auf der L. eine, wie es scheint, mit Blumen und Früchten gefüllte Schüssel hält, vor ihm den Flötenspieler, der mit seiner Musik die heilige Handlung begleitet. Auf jeder der beiden Nebenseiten ist ein Lar mit Rhyton und Schale dargestellt (vgl. n. 1003). Die Rückseite zeigt eine thronende Göttin, umgeben von drei männlichen und drei weiblichen Figuren, von denen die weiblichen ihre Hände anbetend erheben. Das Füllhorn, das sie in der L., und die Schale, die sie in der R. hält, bezeichnen diese Göttin als Fortuna, die hier wohl in engerem Sinne als Stadtgöttin von Caere aufzufassen ist. Ihr gilt offenbar das auf der Vorderseite dargestellte Stieropfer.

Mon. dell' Inst. VI 13; Ann. 1858 p. 1—17, L'arte II 1899 p. 66 ff. Fig. 32 (auf p. 49). Altmann die röm. Grabaltäre p. 177 f. n. 235 Fig. 143. B. S. p. 134 n. 216. CIL XI 3616. Hartel-Wickhoff die Wiener Genesis p. 41 = Wickhoff Schriften III p. 81. Für den Popa vgl. Babelon et Blanchet bronzes de la bibliothèque nationale n. 883—886.

Siebentes Zimmer.

1178 (460) **Fragment einer Reliefgruppe.**

Die Größe der Figuren beweist, daß es sich um das Fragment eines öffentlichen Monumentes handelt. Das Kostüm der stehenden Figur ist römisch. Dem Stil seiner außerordentlich wirksamen Ausführung nach zu urteilen, ist das Relief in trajanischer oder hadrianischer Zeit gearbeitet worden.

B. S. p. 140 n. 223. Papers of the British school at Rome IV (1907) p. 244 f. Fig. 2.

1179 (462) Marsyasstatue, nach Myron.

Gefunden im April 1823 in einer antiken Bildhauerwerkstätte auf dem Esquilin in der Via dei Quattro Cantoni n. 46—48. Ergänzt die Ohren, beide Arme, der l. Unterschenkel, die vordere Hälfte des r. Fußes mit der entsprechenden Ecke der Plinthe, die im übrigen, bis auf zwei kleine Flicken rechts vorne, samt dem Stamme antik ist; nur war sie in drei Stücke gebrochen.

Während die Flöte dereinst zu Athen ein allgemein beliebtes Instrument war, das auch in dem musikalischen Unterrichte der Jugend zur Anwendung kam, wurde in der auf die Perserkriege folgenden Periode eine entschiedene Antipathie gegen Flötenmusik rege, die im besonderen dadurch Steigerung empfing, daß man die Flöte für das nationale Instrument des verhaßten böotischen Nachbarvolkes hielt. Diese Auffassung lag auch einer Bronzegruppe des Myron zu grunde, in der die Hauptgottheit Attikas, Athena, dem Silen Marsyas gegenüber ihrer Verachtung der Flöte Ausdruck gab und von der Nachbildungen auf drei attischen Denkmälern, einer mit Reliefs verzierten Marmorvase, einem rotfigurigen Kruge (Fig. 30) und einem Münzstempel (Fig. 31) erhalten sind. Athena scheint soeben die ihr Gesicht entstellenden Flöten unwillig von sich geworfen zu haben; Marsyas, der neugierig herangeschlichen war, um den unbekannten Tönen zu lauschen, prallt vor der heftigen und unerwarteten Bewegung der Göttin erschreckt zurück, fährt jedoch fort, seinen Blick begehrlich auf die Flöten zu richten. Unsere Statue ist eine Kopie nach dieser Figur des Marsyas. Der Ergänzer hat die Arme fälschlich mit Klapperblechen (κρόταλα) ausgestattet. Ohne ein Attribut zu halten, drückten sie vielmehr, in Übereinstimmung mit der Bewegung des Körpers, die Bestürzung aus, die das Gebaren der Göttin dem Marsyas einflößt. Der r. Arm war steil emporgestreckt, der l. zur Seite bewegt. Wie der Diskobol desselben Künstlers (vgl. n. 1363) fixierte auch der

Fig. 30.

Fig. 31.

Marsyas die menschliche Gestalt in dem prägnantesten Momente einer alle Körperteile beherrschenden Bewegung. Da er aus Bronze ausgeführt war, so hat man sich den Baumstamm und die unter den Füßen angebrachten Stützen hinweg zu denken, die in der Marmorfigur den Eindruck der lebhaften Bewegung empfindlich beeinträchtigen. Die Durchführung unserer Statue stimmt vortrefflich zu den Nachrichten, die uns über die Kunstweise des Myron vorliegen. Die Körperformen sind, wenn auch in herber Weise, doch mit wunderbarer Klarheit und Bestimmtheit wiedergegeben, wogegen der Ausdruck des Gesichtes noch einen starren Charakter zeigt und die Behandlung des Haares recht eigentlich als archaisch bezeichnet werden darf (vgl. n. 1104).

Vor kurzem ist es nun gelungen, auch verschiedene Kopien der Athena nachzuweisen, die mit dem Marsyas eine Gruppe bildete, darunter eine mit dem besonders gearbeiteten, aber zugehörigen Kopfe. Die Göttin ist als ganz junges Mädchen dargestellt, im einfachen Peplos, mit dem korinthischen Helm auf dem Haupte. Die erhaltene R. umfaßt ein stabartiges Attribut, von dem nur ein Stück in der Hand übrig geblieben ist. Man hat es zunächst als Lanze ergänzt, ohne damit zu einer ganz befriedigenden Lösung zu gelangen. Jetzt wird eine neue Ergänzung versucht, in der man den Rest zu einer der beiden Flöten ausgestalten will. Die l. Hand war jedenfalls seitlich abwärts gestreckt und in der gleichen Richtung wendet und neigt sich der Kopf, während der Körper augenscheinlich so gestellt war, daß man den Eindruck gewann, die Göttin habe soeben den ersten Schritt gemacht, um davonzueilen, halte nun aber inne, da sie den Marsyas bemerkt. Wir erkennen, daß nur die Münzbilder uns ein verhältnismäßig treues Bild der Gruppe überliefern, die in ihrer ganzen Konzeption und Durchführung durchaus der künstlerischen Eigenart des Myron entspricht. Wenn es schwer hält, in den Einzelformen der beiden Figuren Beziehungen zu dem einzigen weiteren, sicher beglaubigten Werke des Myron, dem Diskobolen (n. 1363), zu entdecken, so wird der Grund darin zu suchen sein, daß dieser Künstler seiner ganzen Anlage nach weniger als andere darauf bedacht war, typische Formen zu suchen und festzuhalten, vielmehr in jedem einzelnen Falle dem neuen Inhalt neue Formen gab. Ganz aber fehlen jene Beziehungen auch hier nicht. Die Gruppe war zweifellos in Bronze ausgeführt und aller Wahrscheinlichkeit nach eben die, von der uns Pausanias (I 24, 1) berichtet, daß sie auf der athenischen Akropolis stand. Dagegen hat man ohne überzeugende Gründe die Existenz von zwei verschiedenen Gruppen annehmen wollen, von denen uns die eine durch die erhaltenen Figuren, die andere durch die Münzbilder und die Beschreibung des Pausanias überliefert wäre.

B. S. p. 141 n. 225. Rayet monuments de l'art antique I pl. 33. Overbeck Geschichte der griechischen Plastik I⁴ p. 269 a, p. 268—271, 299 Anm. 1. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums II p. 1002 Fig. 1210. Collignon hist. de la sculpture grecque. I p. 467—471 Fig. 234. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 208. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 15 n. 6. Petersen vom alten Rom⁴ p. 145 f. Abb. 109. Löwy griech. Plastik p. 109 T. 131 Abb. 227. Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 95 u. 119 p. 243 ff. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 454. Gazette archéologique XI (1886) p. 304 ff. Sauer die Anfänge der statuarischen Gruppe p. 68 ff. Mélanges d'archéol. et d'histoire publ. par l'École française de Rome X (1890) p. 118—122. Roscher mythol. Lexikon II p. 2445 ff. Furtwängler Meisterwerke p. 357—359. — Über die Figur der Athena und die Gruppe s. Wochenschrift f. klass. Philologie XXIV (1907) n. 45 Sp. 1240—46. Jahrbuch d. arch. Instituts XXIII (1908) p. 125 ff. T. 3—4. Ebenda p. 342 f. mit Beilage. Bulletin de la soc. des antiquaires de la France 1908 p. 335 ff. Jahreshefte des österr. Instituts XII (1909) p. 154 ff T. II—V. Ebenda Beiblatt Sp. 221—22. Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum 1909 p. 381 ff. Löwy a. a. O. T. 131; 228. Bulle a. a. O. T. 119 u. Abb. 53. Neue Jahrb. f. d. kl. Altert. 1911 p. 551 ff. T. I—II. Kunstwart XXV 1911 p. 210 ff. mit Tafel (es würde zu weit führen, die verschiedenen bisher veröffentlichten Restaurationsversuche der Gruppe hier zu kritisieren; befriedigend ist keine von ihnen; vgl. übrigens den Nachtrag zu n. 364 im II. Bande). Antike Denkmäler III T. 9 p. 8 ff. Abb. 1—3. — Eine sehr schöne Wiederholung des Athena-Kopfes in Dresden s. bei Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 591. Zu dem Kopfe des Marsyas vgl. Museo Barracco n. 1104.

1180 (476) Statue des Sophokles.

Gefunden zu Terracina und 1839 von der Familie Antonelli dem Papste Gregor XVI. geschenkt. Ergänzt von Tenèrani die über der r. Seite der Stirn befindliche Haarpartie, der größte Teil der Augenknochen, die Nase, ein großer Teil der r. Backe, die untere Hälfte des r. Schnurrbartes, Splitter am Backenbarte, beinahe die ganze r. Hand (doch ist ein Teil der Handfläche bis zum Ansatz des Daumens antik), das Gewand auf der Rückseite bis zur halben Höhe der Unterschenkel, die Füße, das Scrinium, die Plinthe.

„Die Statue an sich macht völlig den Eindruck eines Originals; sie scheint durchaus für das Material gedacht, in dem sie ausgeführt ist, und das Werk eines freien griechischen Meißels" (B. S. p. 159). Größere Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß sie das bronzene Standbild des Sophokles wiedergibt, das auf den Vorschlag des Lykurgos zwischen 350 und 330 v. Chr. im athenischen Dionysostheater aufgestellt wurde; denn sie trägt „den entschiedenen Charakter eines öffentlichen Monuments" und erinnert in der Auffassung wie in dem Stile an die Kunstweise der damals tätigen attischen Bildhauer (vgl. n. 1129). Ein Künstler, der mehr als fünfzig Jahre nach dem Tode des Sophokles ein Porträt des großen Dichters bildete, konnte dabei die Statue, die der Sohn des Sophokles, Iophon, seinem Vater unmittelbar nach dessen Tode errichtet hatte, und ein Gemälde in der Poikile benutzen, auf dem Sophokles die Kithara spielend dargestellt war. Jedenfalls gibt die Statue ein in allem Wesentlichen richtiges und erschöpfendes Bild der dargestellten Persönlichkeit. Sophokles steht vor uns in der Blüte der Mannesjahre, mit dem ungezwungenen Anstande des harmonisch durchgebildeten Atheners, eine in jeder Hinsicht vornehme Erscheinung. Der eingestemmte l. Arm und die leichte Fülle des Unterleibes sind in einer Weise behandelt, die den Charakter ruhiger Würde nur zu steigern vermag. Das Gesicht vereinigt in unvergleichlicher Weise den Ausdruck von Intelligenz, phantasie-

vollem Ernst und Liebenswürdigkeit. Ein wahres Meisterstück ist das Gewand, das allenthalben die Formen des darunter befindlichen Körpers auf das klarste erkennen läßt und sich dabei in zugleich ungezwungener wie den künstlerischen Anforderungen entsprechender Weise entwickelt. Die Feinheit, mit der der Künstler den Gang der Falten abgewogen hat, erhellt im besonderen aus dem Überschlage, den er das Gewand über der l. Hand bilden läßt. Hierdurch wird der verworrene Eindruck, den die vielen auf einen Punkt zusammenlaufenden Linien hervorrufen würden, auf das glücklichste vermieden. Ein dem Geiste des 5. Jahrhunderts und somit dem Wesen des Sophokles zuwiderlaufendes Element kann man höchstens darin erkennen, daß die Statue einen leichten Anflug von der dandyhaften Richtung zeigt, die während des 4. Jahrhunderts in den vornehmen athenischen Kreisen herrschte und vielfach auch die plastische Darstellung bestimmte (vgl. n. 261, 262). Diese Richtung äußert sich in der nicht ganz ungekünstelten Haltung des Kopfes, wie in der Anordnung des Bartes, die man mit Recht als beinahe zierlich bezeichnet hat. (Vgl. n. 1129 u. 1401).

B. S. T. XXIV p. 153 n. 237. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1685 Fig. 1767. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 427. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 113—115. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 349 Fig. 178. Petersen vom alten Rom[1] p. 170 Abb. 133. Löwy griech. Plastik p. 91 T. 117. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1307. Athen. Mitteilungen X (1885) p. 100. Jahrbuch des arch. Instituts V (1890) p. 159—160, XI (1896) p. 170 ff. Studniczka das Bildn. d. Aristoteles p. 18. Memorie della R. Accademia dei Lincei XIV (1910) Ser. 5 (Cl. delle scienze mor., stor. e filol.) p. 276 (hier wird die Statue ohne zureichende Gründe mit dem Kreise des Skopas in Beziehung gesetzt).

Rechts von der Statue des Sophokles an der Wand:

1181 (475) **Kopf eines Diadochen.**

Ergänzt die Büste, die Nase, die Oberlippe, ein Teil der Unterlippe.

Der Kopf, der an seinen individuellen Zügen als Porträt, an der Königsbinde als hellenistischer Herrscher kenntlich ist, stellt, wie der künstlerisch überlegene Kopf im Vatikan n. 245, einen Diadochen als „neuen Dionysos" mit kurzen Stierhörnern dar (vgl. n. 406). Man hat beide Köpfe kaum mit Recht für Porträts derselben Persönlichkeit erklärt, in der man Demetrios Poliorketes hat erkennen wollen. Vgl. auch das Porträtrelief in diesem Zimmer n. 479.

B. S. p. 153 n. 236. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 351, 352. Vgl. Bursians Jahresberichte CX(1901) III p. 136. Abhandl. d. sächs. Gesellschaft d. Wissensch. XXI (1903) p. 88 n. 26. Journal of hell. studies XXV (1905) p. 87 n. 5. — Das Porträtrelief s. bei Arndt-Bruckmann a. a. O. n. 357.

Neben der Ausgangstür:

1182 (465) **Kopf eines Jünglings.**

Ergänzt die Nasenspitze, ein Teil der Unterlippe, Büste und Hals.

Der Kopf wiederholt in harter Arbeit ein schönes Bronze-Original aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. Er ist mit dem

Kopf des sog. Phaon der bekannten Madrider Doppelbüste und einem ähnlichen Knabenkopfe der gleichen Epoche zeitlich und typisch verwandt, aber nicht identisch, auch stilistisch von beiden verschieden.

B. S. p. 148 n. 228 T. IX 2. — Die Madrider Doppelbüste s. bei Furtwängler Meisterwerke p. 98 ff. Fig. 11, 12, den anderen Typus bei Arndt collection Ny-Carlsberg p. 33 ff. T. 23, 24 Fig. 14, 15.

Achtes Zimmer.

1183 (487) Reliefbild, Menander und die Personifikation der Komoedie (?).

Ehemals im Pal. Rondanini; für den Vatikan erworben am 21. Juli 1838 (Atti del Camerlengato Tit. IV fasc. 213; nach Mitteilung von Th. Ashby). Ergänzt die Nase der männlichen Figur.

Ein Mann reifen Alters mit sehr individuell gebildetem, vollständig rasiertem Gesichte sitzt vor einem Tische, auf dem zwei komische Masken und eine halb aufgewickelte wollene Binde liegen (keine Schriftrolle, wie man früher erklärte), deren eines Ende über den Tischrand niederhängt. Eine dritte, ebenfalls der Komoedie angehörige Maske, die er soeben von dem Tische weggenommen zu haben scheint, hält der Mann auf der erhobenen L. Hinter dem Tische sieht man von einer hohen Stütze getragen eine Tafel, auf der eine geöffnete Pergamentrolle befestigt ist. Die r. Seite der Tafel ist abgebrochen und die Bruchstelle von moderner Hand verglättet. Augenscheinlich ist ein Lesepult dargestellt, nach Art unserer Notenpulte, wie es ähnlich gelegentlich auf Nebenseiten von Sarkophagen vorkommt, auf denen, wie auf dem lateranensischem Relief Szenen aus dem Leben literarisch-tätiger Männer wiedergegeben sind (vgl. im Museo Chiaramonti Museumsnummer 661 u. 663). Den Hintergrund bildet eine girlandengeschmückte Mauer, auf der oben Gefäße und runde Scheiben aufgestellt sind; r. ein reich verzierter Torbau. Vor diesem steht, dem Manne zugewendet, eine vollständig bekleidete weibliche Figur, deren erhobene R. abgestoßen ist. Den älteren Abbildungen zufolge war diese Hand einstmals mit einer Rolle oder einem Stäbchen ergänzt. Man hat früher diese Ergänzung als berechtigt zugegeben und in dem Attribute einen Griffel erkennen wollen, mit dem die Gestalt sich anschicke, die auf dem Pulte ausgebreitete Rolle zu beschriften. Man berief sich dabei auf ein zu Herculanum gefundenes Wandgemälde, auf dem die Weihung einer szenischen Maske dargestellt ist: neben dem siegreichen Schauspieler kniet dort ein weibliches Wesen, das eine Inschrift auf eine unter der Maske angebrachte Tafel schreibt. Dort aber ist von einer Schriftrolle keine Spur zu sehen; ja, es ist ganz unwahrscheinlich, daß man je ein so vergängliches Material zur Trägerin einer Weihinschrift bestimmt hätte. Anderseits wäre es unbegreiflich, weshalb der Künstler des Reliefs

nicht Figur und Rolle in sichtbare Beziehung zueinander gesetzt hätte. Zudem hat vor einigen Jahren ein Gelehrter darauf hingewiesen, daß sich rings um die Bruchstelle der Hand ein kreisförmiger Ansatz erkennen läßt; wenn er allerdings vermutete, die Hand habe eine Maske mit dem Gesichte dem Manne zugekehrt gehalten; so werden wir ihm darin nicht folgen können; mißverständlich hielt der gleiche Gelehrte, einer ehedem verbreiteten Annahme folgend, den Torbau für einen Schrank, aus dem die Frau eine Maske nach der andern hervorhole, um sie dem Manne zu reichen. Aber abgesehen davon, daß diese Handlung viel zu bedeutungslos wäre, als daß man sie als Gegenstand des Reliefs gelten lassen könnte, hätten von der Maske zweifellos sichtbarere Spuren bleiben müssen. Auch würde die Komposition an jener Stelle zu überfüllt und die Maske zudem gerade so zu stehen kommen, daß sie den Blick der Frau, der dem Gesichte des Mannes gilt, behindern müßte. Man hat deshalb mit größerer Wahrscheinlichkeit einen Kranz an Stelle der Maske vermutet, wird aber, falls nicht eine Replik einmal weiterhilft, kaum je zu einem sicheren Schlusse gelangen. Der ganze Habitus der Frau ist so würdevoll, so statuarisch in sich abgeschlossen, daß man mit Recht in ihr eine Erscheinung aus dem Kreise der Unsterblichen vermutet hat; eine menschliche Vertraute des Mannes, an die von Andern gedacht wurde, hätte der Künstler sicher in lebendigerer Bewegung gebildet. Bei dem Manne schwankte man früher, ob er einen Dichter oder Schauspieler darstelle, nur der Bezug zur Komoedie war durch den Charakter der Masken sichergestellt. Nachdem wir nun das Porträt des Menander kennen gelernt haben, kann wohl kein Zweifel sein, daß auch dieser kleine Kopf das Bild des hervorragendsten Vertreters der jüngeren attischen Komoedie in den hauptsächlichsten seiner charakteristischen Züge wiedergeben soll. Der Dichter sitzt und betrachtet mit prüfendem Blicke die Masken einer neuen Komoedie; da tritt die Erscheinung — am ehesten dürfen wir sie wohl die Personifikation der Komoedie nennen — mit verheißungsvoller Gebärde zu ihm ein und bringt ihm die Sicherheit des Sieges. Wenn man früher annahm, die Szene gehe in dem Arbeitszimmer des Dichters vor sich, so übersah man, daß der Boden zum Teil deutlich als Felsboden charakterisiert ist. Ferner hat man mit Recht darauf hingewiesen, daß eine derartige Mauer mit ebensolchen runden Scheiben und einem entsprechenden Torbau auf einem anderen antiken Relief als Begrenzung eines heiligen Bezirkes wiederkehrt. In einer russischen Privatsammlung (ehemals in Rom) befindet sich das Fragment einer Replik des lateranensischen Reliefs mit der Figur des Dichters; den Hintergrund bildet wiederum eine Mauer, die allerdings etwas anders gestaltet ist als auf unserm Exemplare. Das legt den Verdacht nahe,

daß uns auch in diesem nicht die originale Fassung erhalten sein könne. Jedenfalls aber sind wir zu einer Erklärung der Komposition, wie sie uns vorliegt, verpflichtet, und da scheint sich ein erträglicher Sinn nur zu ergeben, wenn wir annehmen, der Bildhauer habe, einer verbreiteten Vorstellung folgend, einen Vorgang aus dem Leben des Verstorbenen mit all seinem Zubehör in dessen heiligen Grabbezirk versetzt. Wir hätten demnach anzunehmen, die Komposition sei für ein Weihgeschenk an den heroisierten Dichter geschaffen worden, für dessen Figur sehr wohl, wie man angenommen hat, seine Porträtstatue im Dionysos-Theater zu Athen, das Werk der Söhne des Praxiteles, als Vorbild gedient haben könnte. Das lateranensische Relief ist vielleicht noch eine hellenistische Arbeit aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. Die Ausführung ist ebenso fein wie charaktervoll und unterscheidet sich in ihrer flotten, hie und da etwas nachlässigen Frische wesentlich von der glatten sauberen Eleganz augusteischer Reliefs. — S. die Nachträge.

B. S. p. 163 n. 245. Die älteste Abbildung bei Bellori illustrium philosophorum, poetarum, rhetorum et oratorum imagines (Romae 1685) T. 69. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. 84; die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani p. 8 Fig. 3, 4 (vgl. p. 67 Anm. 25). Reisch griech. Weihgeschenke p. 54. Hartel-Wickhoff die Wiener Genesis p. 25 = Wickhoff Schriften III p. 44. Röm. Mitteil. XIX (1904) p. 38—40. Bernoulli griech. Ikonographie II p. 114ff. n. 25 T. XV. Birt die Buchrolle in der Kunst p. 178f. Abb. 113 (B. nimmt an, das Pult sei zum Anhängen eingerichtet gewesen, da sich die Mittelstütze nicht bis zum Boden fortsetzt; diese Fortsetzung aber konnte sehr wohl durch Malerei angedeutet sein, wenn der Künstler das überhaupt für notwendig hielt, denn der ganze Raum unterhalb der Tischplatte war ursprünglich nicht so offen sichtbar wie jetzt). Jahrbuch d. arch. Inst. XX (1905) p. 153. Neue Jahrbücher f. d. klass. Altert. 1905 p. 126. Cultrera saggi dell'arte ellenistica I p. 219. Klein Gesch. d. griech. Kunst III p. 144. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 626 a (Text von Sieveking). Petersen Vom alten Rom[4] p. 172f. Abb. 136. Revue des études anciennes (Bordeaux) XIII 1911 p. 152f. mit Abb. Robert 25. Hallisches Winkelmannsprogramm p. 77ff. Fig. 96 (vgl. p. 4 Fig. 5 u. 6; p. 44 Fig. 78). Vgl. Benndorf Beiträge zur Kenntnis des attischen Theaters p. 36. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 54ff., p. 149. Berliner philol. Wochenschrift 1895 p. 1627. Dieterich Pulcinella p. 50. Athen. Mitteil. XXVI (1901) p. 137. J. W. Clark the care of books (1901) p. 36. Journal of hell. studies XXIII (1903) p. 359. Watzinger das Relief d. Archelaos v. Priene (63. Berl. Winckelmannsprogramm) p. 8, p. 16. Hock griech. Weihegebräuche p. 105. Jahrbuch d. arch. Inst. XXIV (1909) p. 59. Röm. Mitteil. XXVI 1911 p. 225 Anm. Über das Porträt des Menander vgl. Bernoulli a. a. O. p. 111, zu dem Motiv des Betrachtens einer Maske Vatikan-Katalog I p. 312 n. 3 mit der dort angeführten Literatur Journal of hell. studies a. a. O. p. 358f. T. XIII und Robert a. a. O. — Die Replik s. bei Brunn-Bruckmann n. 626 b. Zu der Form der Mauer und des Torbaues vgl. das Bauernrelief in München (Furtwaengler Glyptothek n. 455). Das Wandgemälde: Helbig Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Kampaniens n. 1460 u. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1574 Abb. 1634.

1184 (496) Statuenfragment einer schlafenden Nymphe.

Ergänzt die Nasenspitze und der Hinterkopf.

Die Statue, von der dieses Fragment herrührt, gehörte zu einer Gattung von Figuren, die von den antiken Kunstkritikern als „die Ruhenden" (*ἀναπαυόμεναι*) bezeichnet wurden. Ihr ursprüngliches Motiv ergibt sich aus vollständiger erhaltenen Wiederholungen, die als Brunnenfiguren kenntlich sind. Die Nymphe ruhte aus-

gestreckt auf dem Boden, indem sie sich auf den l. Ellenbogen stützte und den im Schlaf geneigten Kopf auf der über die l. Schulter gelegten r. Hand ruhen ließ. Unter ihrem l. Arm war ein Gefäß angebracht, das als Brunnenmündung diente. Die Ausführung ist fein, aber etwas ungleich. Vgl. n. 1355.

B. S. p. 169 n. 252. Über die Wiederholungen: B. S. p. 247—248. Über die *ἀναπαύμεναι*: Rheinisches Museum XXV (1870) p. 153—155.

1185 (520) Kopf einer Satyriskin.

Ergänzt ein Stück an der l. Wange, das Kinn, die Büste.

Die Benennung wird dadurch gerechtfertigt, daß der Kopf spitze Ohren und über der Stirn zwei kleine Hörner, aber dabei entschieden weibliche Formen und auf dem Scheitel einen Zopf zeigt. Das Haar ist durch ein Band zusammengehalten und von einem Pinienkranze umgeben. Die Bohrlöcher in dem Kranze scheinen zur Befestigung von Pinienbüscheln aus Bronze gedient zu haben. Der Mund ist zu herzlichem Lachen geöffnet und läßt beide Zahnreihen sehen.

B. S. p. 177 n. 273.

1186, 1187 (502, 515) Zwei Fragmente eines Hochreliefs.

Auf beiden Fragmenten, die, nach der Qualität des Marmors, Reliefhöhe, Stil und Größenverhältnissen zu urteilen, von dem gleichen Monumente stammen, ist je ein männlicher Kopf erhalten, der eine mit einem kurzen Spitzbart, der andere, künstlerisch weit bedeutendere, bartlos. Beide Physionomien sind römisch. Die des Bartlosen kehrt sehr ähnlich auf verschiedenen unter den Rundreliefs am Konstantinsbogen wieder, über deren genaue Datierung man sich bisher noch nicht hat einigen können. Man hat bei den einzelnen Stücken zwischen flavischer, trajanischer und hadrianischer Zeit geschwankt, letzthin aber doch die ganze Reihe mit größter Wahrscheinlichkeit der Zeit des Hadrian zugeschrieben. Mit vier anderen Fragmenten römischer Reliefs im nächsten Zimmer (n. 544, 545, 549, 558) haben diese beiden nichts zu tun; jene haben andere Verhältnisse und stammen aus früherer Zeit.

B. S. p. 170 n. 258. 266. Papers of the British school at Rome III (1905) p. 250 und 285f. n. A, B, Pl. XXX 1, 2. Röm. Mitteil. XII (1907) p. 357; XXVI (1911) p. 218. Vgl. über die Rundreliefs am Konstantinsbogen zuletzt: Revue archéologique XV (1910, 1) p. 118ff. T. I—XVII. Röm. Mitteil. XXVI (1911) p. 214ff. T. XIV.

1188 (534) Kolossale Poseidonstatue.

Gefunden 1824 in Porto im Bereiche eines größeren Gebäudes, in dem man eine Thermenanlage erkennen will. Ergänzt die Nase, der ganze l. Arm mit dem Dreizack, die vordere Hälfte des r. Unterarmes mit dem Aplustre, beide Unterschenkel, Splitter am Bart und Haupthaar, das Schiff, der Delphin, die Plinthe.

Die Statue gibt einen Typus wieder, der in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. seine Ausgestaltung erhalten hat und von

der späteren Kunst unter mancherlei Modifikationen reproduziert wurde. Poseidon setzt das rechtwinklig gebogene r. Bein auf das Vorderteil eines Schiffes oder einen Felsen, lehnt den r. Ellenbogen auf den r. Schenkel und stützt sich mit der L. auf seinen Dreizack. Die lässig bequeme Stellung und der Ausdruck des Gesichts, der eine gewisse Abgespanntheit erkennen läßt, erwecken den Eindruck, als ob der Gott nach einer vorhergehenden Anstrengung ausruhe. Der Typus des Kopfes steht dem Zeusideal näher als in n. 106, wiewohl auch hier das Haar von Meeresfeuchte durchdrungen scheint. Der Körper ist untersetzter als der des Bruders. Die Schärfe, mit der die Hauptumrisse des Kopfes durch Unterarbeitung hervorgehoben sind, und der stark abwärts gerichtete Blick deuten auf eine hohe Aufstellung. Da das von der R. gehaltene Aplustre den einfach schönen Fluß der Umrisse beeinträchtigt, so scheint es vom Ergänzer irrtümlich beigefügt und die r. Hand ohne Attribut längs des Schenkels herabgehangen zu haben, wie auf Münzbildern, die denselben Poseidontypus wiedergeben. Als Beispiel diene die beifolgend (Fig. 32) abgebildete Münze des Demetrios Poliorketes. Ob der r. Schenkel gerade durch einen Delphin gestützt war, bleibt zweifelhaft; alle sonstigen Ergänzungen sind durch besser erhaltene Wiederholungen hinlänglich gerechtfertigt. Man hat lange Zeit geglaubt, das bronzene Kultbild des Poseidon in dem Tempel des Gottes auf dem korinthischen Isthmos, eine Schöpfung des Lysippos, sei in diesem Typus gebildet gewesen, und die lateranische Statue geradezu für eine Kopie nach jenem Werke erklärt. Kürzlich aber hat man mit Recht darauf hingewiesen, wie unpassend Motiv und Gestaltung für ein im Tempel eingeschlossenes, nur von einer Seite sichtbares Bild gewesen wäre, und daß die Formen der lateranischen Statue keine Spur lysippischen Stiles tragen. Anderseits ist es sicher, daß ein Bild dieses Typus auf dem Isthmos, aber augenscheinlich im Freien aufgestellt war; das wird denn auch das Vorbild unserer Statue gewesen sein, deren Formen auf einen Meister raten lassen, der vielmehr dem Bryaxis (vgl. n. 237, 288, 770 u. 1919), als dem Lysippos nahestand.

Fig. 32.

B. S. p. 182 n. 287. Overbeck Kunstmythologie III p. 251, p. 255, p. 259 n. 2, p. 279 n. 1, p. 280; Atlas XI 1, 2, XII 29. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1392 Fig. 1540. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 243. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 419 Fig. 219. Reinach répertoire de la statuaire II 1 p. 27 n. 1. Roscher mythol. Lexikon III 2 p. 2888ff. Abb. 18. Löwy griech. Plastik p. 105 T. 127; 219. Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 73. Vgl. Lange das Motiv des aufgestützten Fußes p. 31ff. Löwy Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 10. Memorie della R. Accademia dei Lincei XIV (1910) Ser. 5 (Cl. delle scienze mor., stor. e filol.) p. 239f.

Neuntes Zimmer.

1189 (579) **Behelmter hellenistischer Porträtkopf.**

Ergänzt der vordere Teil der Nase und Stücke am l. Ohre.

Der Kopf kann nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, ein römisches Porträt sein; denn wir würden ihn in diesem Falle, da er mit einem schwachen Vollbarte versehen ist, frühestens der Zeit Hadrians zuzuschreiben haben. Hiergegen sprechen jedoch der Stil und die sorgfältige, aber zugleich von jeglicher Prätention freie Ausführung, die vielmehr auf die hellenistische Zeit deuten. Dem melancholischen Ausdruck, der dem Kopfe eigen ist, begegnen wir bei zahlreichen Porträts aus dieser Zeit. Daß man damals bisweilen Vollbärte trug, beweisen die Münzbilder der makedonischen Könige Philippos V. und Perseus, die der Seleukiden Antiochos III., Demetrios II. und III., die der beiden Prusias von Bithynien und anderer hellenistischer Herrscher. Nach der Auffassung eines Gelehrten hätte der Künstler die darzustellende Persönlichkeit dadurch zu idealisieren versucht, daß er ihre Gesichtszüge mit denen eines bekannten Arestypus vermischte.

B. S. p. 193 n. 304. Furtwängler über Statuenkopien im Altertum I p. 43 Anm. 1. — Über den Bart in der hellenistischen Epoche: Röm. Mitt. IX (1894) p. 113.

An der Ausgangswand:

1190 (625) **Pfeilerfüllung.**

Erhalten sind zwei Fragmente, die wahrscheinlich einst ein Ganzes bildeten und zur Dekoration eines Pfeilers bestimmt waren. Links und rechts sind sie von Ornamentleisten eingefaßt. Im Felde ist unten eine mit Weinranken bedeckte Urne dargestellt, aus der eine Rebe emporwächst, die mit ihren Zweigen den ganzen Raum erfüllt. Zu beiden Seiten der Urne und in den Ranken ist allerlei Getier dargestellt. Auf dem einen Fragment ragt eine Leiter empor; man bemerkt noch, daß einst auf den Sprossen ein Putto mit einem Korbe emporstieg. Man hat ihn weggemeißelt, ebenso wie zwei kelternde Putti auf dem anderen Fragmente. Beide Stücke sind künstlerisch interessant als besonders schöne Zeugen einer eigenen Richtung in der römischen dekorativen Kunst, die im Beginn des 3. Jahrhunderts allgemein wird, aber schon früher einsetzt: die Flächen werden ganz mit Ornament übersponnen, das, ebenfalls flächig gehalten, wie ein reichdurchbrochenes Gitterwerk gestaltet wird, so daß es licht auf dunklem Schatten steht, und alle Konturen in außerordentlich scharfer Zeichnung zur Geltung kommen. Vgl. dagegen n. 1198.

B. S. p. 199f. n. 320, 320a. Hartel-Wickhoff die Wiener Genesis p. 38, 41 Fig. 11 = Wickhoff Schriften III p. 74 Fig. 11. Riegl spätrömische Kunstindustrie p. 71 f. Fig. 10.

In der Mitte:

1191 (656) Dreiseitige Basis.

Gefunden 1844 auf dem Forum zwischen dem Saturntempel und der Phocassäule. Man darf den ursprünglichen Aufstellungsort am wahrscheinlichsten auf dem Treppenvorbau des Saturntempels vermuten.

Da die stark nach einwärts geschwungenen Seitenflächen eine Analogie nur an den Basen der Dreifüße finden, die von athenischen Choregen im Namen siegreicher Phylenchöre geweiht wurden, da ferner die lateranische Basis mit einem zu Athen befindlichen Exemplare dieser Art in den Maßen übereinstimmt, ihre Reliefs dadurch, daß sie dionysische Festfreude vergegenwärtigen einen für ein derartiges Denkmal geeigneten Schmuck abgeben und endlich auch die Ausführung einen entschieden attischen Charakter zeigt, so dürfen wir dieses Marmorwerk jenen Dreifußbasen zurechnen und annehmen, daß es in Athen gearbeitet und von dort nach Rom übertragen worden ist. Ja es scheint fast, als habe es seinen Weg erst über Pergamon genommen, durch die Sammlungen der kunstsinnigen Attaliden, aus denen es dann mit der ganzen übrigen pergamenischen Erbschaft nach Rom gelangt sein könnte; hat sich doch gerade in der Nähe von Pergamon eine Reliefplatte mit der äußerst sorgfältig ausgeführten Wiederholung einer Figur der lateranischen Basis — des Mädchens mit der Lyra — gefunden, augenscheinlich eine Arbeit aus der Zeit der Blüte pergamenischer Kunst. Da nun verschiedene von den Figuren der Basis auf dekorativen Reliefs der römischen Zeit wiederkehren, glaubte man früher auch in der Basis selber eines jener sogenannten neu-attischen Machwerke zu besitzen. Während aber die einzelnen Motive dort mechanisch, ohne innere Beziehung, nebeneinandergestellt werden und dadurch äußerliche Nachahmung und Kombination verraten, erscheinen sie hier in der lebendigen Verbindung der einheitlich geschlossenen Gruppen wohl begründet. Zudem ist die Ausführung, soweit sie nicht durch die Eingriffe eines antiken Restaurators verdorben ist, von einer solchen Frische und Feinheit, so weit entfernt von der eleganten Glätte jener späteren Skulpturen, daß man jetzt wohl allgemein übereingekommen ist, in dieser Basis ein Werk des 4. Jahrhunderts v. Chr. und eines der Originale zu erkennen, aus denen die neu-attischen Bildhauer je nach Bedürfnis ihre Vorlagen entnahmen. Sehr bedeutsam ist es, daß sich die älteste Wiederholung einer der neun Figuren gerade bei Pergamon gefunden hat; damit bestätigt sich eine bereits in früherer Zeit als Hypothese geäußerte Ansicht, daß jene neu-attische Richtung zunächst in Pergamon, begünstigt durch die kunsthistorischen Studien am Attaliden-Hofe, aufgekommen sei. Ursprünglich hat auf der lateranischen Basis natürlich ein bronzener Dreifuß gestanden, eben der Siegespreis des Choregen, von dem die Weihung ausging. Es wäre möglich,

daß man in Rom an Stelle des bronzenen einen marmornen Dreifuß gesetzt habe, von dem sich Reste im Tabularium befinden, und der ebenfalls von dem Forum stammt und in seinen Maßen zu der Basis passen würde.

Auf der einen Seite sieht man in der Mitte eine weibliche Figur, die mit den Fingern und dem Plektron eine sechssaitige Lyra rührt. Sie ist umgeben von zwei Mädchen, von denen ihr das eine mit leichtschwebenden Schritten folgt, indem sie mit den Fingern der L. den wehenden Mantelzipfel der mittleren faßt. Das andere Mädchen tanzt den beiden augenscheinlich rückwärts voraus, indem sie große Krotalen schwingt, von denen sich nur die in der r. Hand deutlich erhalten haben. Die rechts folgende Seite zeigt drei Mädchen in wirbelndem Tanze. Der Kopf der Mittelfigur war im Altertum restauriert worden, wie das an seiner Stelle angebrachte Loch beweist; auch sonst sind hie und da Eingriffe eines antiken Restaurators bemerkbar (z. B. an dem l. Oberarm der r. Figur). Die Reliefs der dritten Seite stellen einen tanzenden Satyr zwischen einem in wildester Erregung tanzenden und einem ruhig stehenden Mädchen dar, das jetzt mit der vom Gewande bedeckten l. Hand irgendetwas vor der Brust zu halten scheint; auch hier ist jener Restaurator verständnislos vorgegangen. Andere Wiederholungen der Figur belehren uns, daß das Mädchen ursprünglich die Doppelflöte zu dem Tanze der beiden anderen blies. Auch bei der Herstellung der beschädigten Figur des Satyrs hat der antike Restaurator einen Fehler begangen. Wie sich nämlich aus dem Falle der Nebris und der Stellung des Thyrsos und außerdem aus mehrfachen Wiederholungen der Figur ergibt, müßte dieser Satyr mit der zurückgreifenden L. wie mit der vorgestreckten R. das längs seiner Schenkel ausgebreitete Pantherfell, mit der R. zugleich den Thyrsos fassen. Sein l. Arm und sein r. Vorderarm sind auf der Basis entweder beinahe vollständig weggemeißelt oder nur skizziert. Doch lassen die vorhandenen Spuren deutlich erkennen, daß der r. Vorderarm eine falsche Richtung erhalten hat; denn er ist nach oben gerichtet, ohne das Fell und den Thyrsos zu berühren, die infolgedessen vollständig in der Luft schweben. In den Darstellungen der drei Seiten sind deutlich drei verschiedene Arten des dionysischen Tanzes wiedergegeben: der ruhige feierliche reigenartige Tanz zum Klange der Lyra, das Wirbeln und Sich-Heben und -Werfen in der höchsten Erregung, aber noch in tiefster Verhüllung, endlich das sinnliche Gegeneinandertanzen von Satyr und Mänade zum aufreizenden Klange der Flöten.

Die Art der Gewandbehandlung erinnert an den eigentümlichen Stil der Nike-Ballustrade in Athen mit ihren florartig durchscheinenden, lebhaft flatternden Gewändern, einen Stil, wie er im 4. Jahr-

hundert hauptsächlich von dem attischen Bildhauer Timotheos weiter entwickelt wurde. Anderseits erinnern einige Figuren der Basis lebhaft an einzelne Gestalten auf den Reliefplatten vom Mausoleum zu Halikarnaß, die man kürzlich mit überzeugenden Gründen dem Leochares zugeschrieben hat. Der Künstler der Basis wird ein Zeitgenosse beider gewesen sein, Anregungen hierher und dorther empfangen haben. Aus dem gleichen Atelier sind augenscheinlich die Originale der beiden Reliefs hervorgegangen, die wir unter n. 110—111 besprochen haben.

Revue des ét. gr. 1900 p. 11 (mit Umrißzeichnung). Bullettino comunale XXIX (1901) p. 219ff. Fig. 2 (Abbildung der an erster Stelle beschriebenen Seite). Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 599 (mit Text von Hauser). Vgl. B. S. p. 201 n. 323. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 25 n. 33, p. 146—147, p. 179. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII (1890) p. 92—94. Über den Mausoleumsfries vgl. zuletzt Jahrbuch d. arch. Inst. XXIV 1909 p. 171ff.

Zehntes Zimmer.

Besondere Beachtung verdient in diesem Saale eine Reihe von Skulpturen, die im J. 1848 drei Miglien vor Porta Maggiore an der Via Labicana nicht weit von Centocelle gefunden wurden (n. 1192—1197). Der Inhalt der Darstellungen läßt darauf schließen, daß diese Skulpturen zur Dekoration eines Prachtgrabes dienten, das nach zwei an derselben Stelle entdeckten Inschriften einem Zweige der Haterier gehört haben muß, einer Familie, die während der ersten Kaiserzeit eine nicht unbedeutende Rolle spielte. Der Stil der meisten Reliefs und die Buchstabenformen der Inschriften deuten auf das vorgerückte 1. Jahrhundert n. Chr., doch hat man augenscheinlich auch im folgenden Jahrhundert noch manche Teile der Dekoration hinzugefügt. Wir beginnen unsere Betrachtung mit drei Reliefs, die den Pomp eines vornehmen römischen Leichenbegängnisses veranschaulichen.

Vgl. Hartel und Wickhoff die Wiener Genesis p. 30 = Wickhoff Schriften III p. 56 ff. Altmann die römischen Grabaltäre p. 24—27.

Den Fenstern gegenüber:

1192 (691) Relief, Ausstellung eines Leichnams.

War ein Römer oder eine Römerin aus den wohlhabenden Ständen gestorben, so wurde die Leiche zunächst von dem Pollinctor gebadet, gesalbt und so hergerichtet, daß sie einen möglichst würdigen Eindruck machte. Dann stellte man sie im Atrium des Hauses auf einem Paradebette (lectus funebris) aus. Das Relief vergegenwärtigt eine derartige feierliche Ausstellung (collocatio). Die Verstorbene liegt steif ausgestreckt auf dem Paradebette. Die vier zu ihren Füßen übereinander gelegten tafelförmigen Gegenstände scheinen Schreibtafeln (pugillares) zu sein, von denen wir vielleicht an-

nehmen dürfen, daß sie das Testament der Verstorbenen enthalten. Über das Kopfkissen hängt ein Tuch in Form einer breiten, umsäumten und gefransten Schärpe (wohl das orarium, sudarium oder mappa genannte Tuch, wie es sich auch in der Ausstattung der Camilli findet; vgl. n. 1177). Hinter dem Bette sieht man zwei Klageweiber (praeficae) mit aufgelöstem Haare, die mit den Händen auf ihre Brüste schlagen, und einen Mann, vielleicht den Pollinctor, der im Begriff ist, die Leiche oder das Paradebett mit einer Girlande zu schmücken. Links wie rechts brennende Kandelaber und Lampen. Links unten sitzt vor dem Bette eine Flötenspielerin, die mit ihrer Musik den Jammer der Klageweiber begleitet. Hinter ihr steht eine andere Frau, die, ihre Hände faltend, zu der Verstorbenen emporblickt. Rechts vor dem Bette sitzen drei trauernde Frauen, jede mit einer steifen spitzen Mütze auf dem Kopfe. Da eine derartige Mütze (pileus) bei den Römern für das Symbol der Freiheit galt und sie bei dem Akte der Freilassung den Sklaven aufgesetzt wurde, so haben wir vielleicht in den drei Figuren Sklavinnen zu erkennen, die durch testamentarische Verfügung der Verstorbenen freigelassen worden sind. Die vier Figuren, zwei Männer und zwei Frauen, die, ihre Hände auf die Brust legend, vor dem Unterbau des Paradebettes stehen, scheinen Verwandte der Toten zu sein. Außerdem sieht man unterhalb des Unterbaues zwei Gefäße, in denen Räucherwerk brennt, und rechts einen Mann, der einen rundlichen Gegenstand (einen Weihrauchklumpen?) heranträgt.

Mon. dell' Inst. V 6, Ann. 1849 p. 365—370. Brunn kleine Schriften I p. 72—76 Abb. 25. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 239 Fig. 218. L'arte II 1899 p. 61 f. Fig. 31 (auf p. 48). Blümner die röm. Privataltertümer (J. Müller Handbuch d. klass. Altertumswissenschaft IV 2, 2) p. 485 f. Fig. 75. Vgl. B. S. p. 221 n. 348. Altmann die röm. Grabaltäre p. 25.

Nachdem die Leiche eine gewisse Zeit, gewöhnlich drei Tage, im Atrium des Hauses ausgestellt gewesen war, wurde sie in feierlichem Zuge zunächst nach dem Forum gebracht. Der Zug zeigte einen besonders bedeutungsvollen Charakter, wenn der Tote einer Familie angehörte, deren Mitglieder curulische Ämter bekleidet hatten. Dann schritten der Bahre Personen voran, die Porträtmasken jener Ahnen vor das Gesicht gebunden hatten und die betreffende Amtstracht trugen. Die Bahre wurde auf dem Forum vor der Rednerbühne niedergesetzt; die als Ahnen maskierten Personen nahmen auf curulischen Sesseln Platz; ein Verwandter hielt die Leichenrede. Hierauf wurde die Leiche, je nachdem sie verbrannt oder beigesetzt werden sollte, entweder nach dem für die Verbrennung bestimmten Platz oder direkt in das Familiengrab gebracht. Der Weg, den der Leichenzug der Haterier vom Forum aus durch die Via sacra einschlug, wird durch ein Relief vergegenwärtigt, das an der Ausgangswand des Zimmers aufgestellt ist.

1193 (719) Relief, einen Teil der Via sacra darstellend.

Fünf Gebäude folgen von rechts nach links so aufeinander: 1. Ein Tempel, innerhalb dessen ein Sitzbild des Juppiter mit Donnerkeil und Zepter aufgestellt ist. 2. Ein Triumphbogen, den die an der oberen Attica angebrachte Inschrift bezeichnet als „Bogen auf dem höchsten Punkte der sacra Via". Innerhalb des Durchganges sitzt die Dea Roma, zu deren Füßen allerlei Rüstungsstücke liegen. 3. Ein Janus, gekrönt von einer Quadriga, die im Profil nach links gerichtet dargestellt ist; innerhalb des Durchganges auf einer Treppe die Mater magna, umgeben von ihren Löwen; vor ihr ein Altar, dessen Feuer von einem kuppelförmigen Schirmdache überspannt ist. 4. Eine verkürzte Darstellung des Kolosseums. 5. Ein Triumphbogen, den die auf der Attica angebrachte Inschrift als neben einem Heiligtume der Isis gelegen bezeichnet. Im mittelsten Durchgang eine Statue der Minerva, in den beiden anderen nicht deutlich ausgearbeitete Figuren (Sarapis? Isis? Aion?).

Da das Kolosseum bestimmt erkennbar ist und der auf der höchsten Stelle der sacra Via gelegene Bogen nur der Titusbogen sein kann, so haben wir in dem Relief eine allerdings freie und vielfach verkürzte Darstellung der wichtigsten Gebäude zu erkennen, die an dem östlichen Teile der sacra Via standen. Hiernach ist der Juppitertempel der vor dem Palatin gelegene Tempel des Juppiter Stator. Die Inschrift des dritten Bogens, die ein Isisheiligtum namhaft macht, kann sich auf den Tempel der Isis und des Serapis beziehen, der unweit der Thermen des Titus bei der Kirche S. Pietro e Marcellino lag und nach dem die dritte Region der Stadt Rom benannt wurde. Wenn der Bildhauer innerhalb der Bögen Götterbilder angebracht hat, so wollte er offenbar auf die Gottheiten hinweisen, deren Tempel dem betreffenden Teile der sacra Via benachbart waren. Diese Gottheiten sind aus ihren Tempeln zu der Straße herabgestiegen und erweisen dem Haterius oder der Hateria, deren Leichenzug vorbeigeht, die letzte Ehre. So nimmt man an, die Dea Roma habe zu diesem Zwecke den dem Titusbogen benachbarten Tempel der Venus und Roma verlassen und unter dem Bogen Platz genommen. Wenn man von anderer Seite dagegen eingewendet hat, das Relief müsse vor der Erbauung jenes Tempels gearbeitet worden sein, so bleibt bei dieser Annahme die Anwesenheit der Göttin gerade an diesem Orte schwer zu erklären. Eine Kapelle der Mater magna, auf deren Nähe die unter dem zweiten Bogen angebrachte Figur schließen läßt, ist an der Stelle nachgewiesen, wo der Clivus Palatinus von der sacra Via abbog. Ein Heiligtum der Minerva, deren Figur wir unter dem zweiten Triumphbogen wahrnehmen, lag hinter dem Kolosseum nach dem Lateran zu in der Nähe der Kirche SS. Quattro Coronati.

Mon. dell' Inst. V 7, Ann. 1849 p. 370—382. Brunn kleine Schriften I p. 77—84 Abb. 26. B. S. p. 230 n. 358. Atti dell' Accademia di archeol. di Napoli XXIV (1906)

p. 227ff. mit Tafel (in dieser Arbeit wird die frühere Datierung des Reliefs verfochten und die Anschauung vertreten, nicht eine mit kindlicher Naivität aufgerollte Reihe von Gebäuden längs der Straße sei dargestellt, sondern eine bestimmte bildmäßige Ansicht von einem Standpunkte aus. Doch sind, um zu diesem Schlusse zu gelangen, verschiedene Voraussetzungen notwendig, die jedes Fundamentes entbehren, und, wenn wir auch zugeben müssen, daß mit der oben befolgten Erklärung nicht alle Rätsel gelöst werden, bleiben deren doch weniger bei ihrer Annahme, als bei der neuen Deutung). Vgl. Jordan Topographie der Stadt Rom I 2 p. 277. Hermes XX p. 418 ff. Altmann die röm. Grabaltäre p. 25. — Über den Tempel der Isis und des Serapis bei S. Pietro e Marcellino: Notizie degli scavi 1888 p. 626. — Über die Kapelle der Mater magna: Römische Mitteilungen X (1895) p. 27.

Durch das dritte Relief, das an der Eingangswand rechts von der Tür aufgestellt ist, wird das Endziel des Leichenzuges vergegenwärtigt, das Grab, in dem das verstorbene Mitglied der Familie Hateria seine letzte Ruhestätte fand.

1194 (676) Relief mit Darstellung eines Grabes.

Das reichgeschmückte tempelartige Grab, das auf diesem Relief dargestellt ist, eignet sich vortrefflich dazu, die ursprüngliche Ausstattung mancher an den römischen Heerstraßen gelegenen Gräber zu veranschaulichen, deren Marmor- oder Stuckbekleidung verloren gegangen ist und von denen sich nur die aus Ziegeln oder Quadersteinen aufgeführten Mauern erhalten haben. Der auf der Vorderseite mit einer Treppe versehene Unterbau diente als Grabkammer, der sich darüber erhebende, vermöge der Treppe zugängliche korinthische Tempel als Lokal für den Totenkultus. Von der als Quaderwerk charakterisierten Treppenwange springt ein Bau vor, der auf der Vorderseite sechs in geringen Zwischenräumen nebeneinander gestellte Pfeiler erkennen läßt, eine Vorrichtung, die den Zweck gehabt zu haben scheint, der im Unterbau befindlichen Grabkammer Luft zuzuführen. Auf diesem Bau steht ein Altar, auf dem ein Opfer brennt und der mit einem kuppelförmigen geschuppten Schirmdache überspannt ist (vgl. n. 1193, 3). Daß die Stelle, an der der Bildhauer den Altar angebracht hat, der Wirklichkeit entspreche, ist unwahrscheinlich. Vielmehr haben wir nach allen Analogien anzunehmen, daß sich der Altar vor der Treppe in der Achse des Grabtempels befand. Das ganze Gebäude ist reich mit Skulpturen verziert. In dem Giebel des Tempels sieht man eine weibliche Büste, wohl das Porträt einer in dem Grabmale beigesetzten Hateria, an der Vorderwand drei Reliefs, auf denen Knabenfiguren mit Attributen der Jahreszeiten dargestellt sind. Die Seitenwand des Tempels zeigt drei in Muscheln eingesetzte Büsten von Haterierkindern, weiter unten Reliefs mit den Figuren der drei Parzen. An dem Unterbau ist links von der Tür eine kleine Tempelfront und innerhalb deren eine Figur des Hercules angebracht, der auf einem umgestürzten Korbe sitzt. Die Attribute des Heros, Skyphos, Bogen und Keule, füllen den Giebel und die darüber befindlichen dreieckigen Felder.

Sehr schwierig zu erklären sind die auf dem Dache des Tempels angebrachten Darstellungen. Man sieht daselbst eine auf einem Pfühle gelagerte Frau, die in der R. einen Vogel hält, vor dem Pfühle eine Gruppe von drei spielenden Kindern und eine Alte, die in der L. eine Schale (thymiaterion?) hält und beschäftigt ist, mit der R. irgend etwas (Weihrauchkörner?) in das Feuer eines kleinen vor ihr stehenden Altars zu werfen. Links von dem Pfühle ein großer brennender Kandelaber, rechts ein nach Art der einfachen Triumphbögen angeordneter Bau, dessen Mitte eine Nische mit einer nackten weiblichen Figur einnimmt und auf dem drei von dem Bildhauer nur skizzierte Masken stehen. Eine befriedigende Erklärung ist für diesen Bau noch nicht gefunden. Hingegen scheint die auf dem Pfühle gelagerte Frau eine in der Grabkammer beigesetzte Hateria darzustellen. Da es dem Bildhauer unmöglich war, diese Figur als im Inneren der Kammer befindlich wiederzugeben, hat er sie auf das Dach des Gebäudes versetzt. Von hier aus begrüßt sie die Mitglieder ihrer Familie, die herangebracht werden, um in demselben oder einem anderen benachbarten Grabe ihre Ruhestätte zu finden. Links von dem Grabmonumente sieht man eine zur Hebung von Lasten bestimmte Maschine, die durch ein Tretrad in Bewegung gesetzt wird. Es bleibt unklar, weshalb der Bildhauer diese Maschine neben dem Grabe dargestellt hat. Eine Beziehung zwischen ihr und dem Gebäude ist nicht erkennbar. Außerdem erscheint dieses bereits vollendet, und man begreift auch nicht, wozu bei einem Bau von mäßigen Dimensionen, wie wir uns diesen Grabtempel zu denken haben, eine so gewaltige Maschine Verwendung fand.

Mon. dell' Inst. V 8, Ann. 1849 p. 382—407. Brunn kleine Schr. I p. 84—99 Abb. 27. Springer-Michaelis Handbuch d. Kunstgesch. I p. 445 Abb. 837. P. Gusman l'art décoratif de Rome I pl. 27. Vgl. B. 8. p. 211 n. 344. Altmann die röm. Grabaltäre p. 25—26. Die Hebemaschine: Blümner Technologie und Terminologie der Gewerbe III Fig. 11 p. 118ff.

Daneben:

1195, 1196 (675, 677) **Porträtbüsten eines Römers und einer Römerin.**

Die beiden Büsten, in denen wir offenbar die Porträts eines Haterius und einer Hateria zu erkennen haben — nach der Form der Büsten und dem Stile der Ausführung zu urteilen haben beide zur Zeit der Flavier oder im Beginn der Regierung Trajans gelebt —, sind beachtenswert, weil sie uns einen Begriff von der Aufstellung der römischen Ahnenbilder geben. Die aus Wachs geformten Ahnenbilder wurden nach der Angabe des Polybios (VI 53, 4) in hölzernen Tempelchen (*ξύλινα ναΐδια*) aufbewahrt. Die Gehäuse, die unsere Büsten umgeben, entsprechen vollständig dieser Bezeichnung. Die Schlange, die sich um die männliche Büste ringelt, hat man daraus erklären wollen, daß dieser Haterius ein Arzt gewesen sei. Doch

wird sie wohl wie auf n. 1142 als ein Symbol der Heroisierung des Toten aufzufassen sein.

Mon. dell' Inst. V 7, Ann. 1849 p. 407—408. Brunn kl. Schr. I p. 101, Abb. 30, auf p. 100. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 747, 748. Strong roman sculpture p. 365 Pl. CXIV. Die weibliche Büste auch bei Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 28 Fig. 29. Vgl. B. S. p. 208 n. 343, 345. Journal of hell. studies XX (1900) p. 36. Altmann die röm. Grabaltäre p. 25. — Kürzlich hat man in einem Grabe an der Via Ostiensis vor den Toren von Ostia die Büste eines bärtigen, bekränzten Mannes mit einer Schlange auf der r. Brust gefunden (Not. d. sc. 1910 p. 22 n. 8 Fig. 8); auch in diesem Falle hat die Schlange augenscheinlich chthonische Bedeutung.

An der Ausgangswand:

1197 (721) Hochrelief mit den Brustbildern von vier Gottheiten.

Der links dargestellte Gott ist, obwohl sein Kopf fehlt, durch den Caduceus als Merkur kenntlich. Neben ihm sieht man eine jugendliche Göttin, die im Bausche ihres Gewandes Früchte hält; eine Blütengirlande reicht von ihrer r. Schulter über die Brust herab. Es folgt ein bärtiger Gott mit dem Zepter und schließlich eine Göttin, die ihre R. mit einem Ährenbüschel auf die Schulter des Gottes legt und mit der L. eine brennende Fackel aufstützt. Dies Attribut könnte für Proserpina oder Ceres passen; das Ährenbüschel entscheidet für die Mutter. Der Gott mit dem Zeus-ähnlichen Kopfe und dem Gewande kann in dieser Umgebung nur Pluton sein. Dann aber bleibt für die jüngere Göttin mit Blumen und Früchten nur der Name der Proserpina, so seltsam es ist, daß nicht sie, sondern Ceres mit dem Unterweltsgott in nähere Beziehung gesetzt ist. Deshalb nahm der erste Herausgeber des Denkmals an, die Hand mit den Ähren gehöre nicht zu der Göttin mit der Fackel, sondern zu einer fünften verlorenen Büste der Ceres, die ihre Tochter umarme; jene Göttin mit Blumen und Früchten aber sei die Hore, unter deren Auspizien Proserpina von Merkur geleitet wieder an die Oberwelt steige. Aber das Relief ist zweifellos vollständig erhalten und die Hand mit den Ähren gehört, so ungeschickt auch ihre Bewegung wiedergegeben ist, dennoch der Göttin mit der Fackel. Neuerdings hat ein Gelehrter eine ganz abweichende Meinung aufgestellt, ohne sie doch mit durchschlagenden Gründen beweisen zu können: die Dargestellten seien die vier Hauptgötter der samothrakischen Mysterien, die in ihrer Bedeutung übrigens denen entsprechen, die man bisher auf dem Relief zu erkennen gemeint hat: Axieros (Ceres), Axiokersos (Pluto), Axiokersa (Proserpina), Kadmilos (Mercurius). Da die Unterfläche des Marmors mit Ornament verziert ist (Ähren und Mohn), hat man mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen, das Ganze habe als Querbalken über einer Grabtüre gelegen, so daß auch seine Unterseite sichtbar war. Seinem Stile nach dürfte das Relief erst aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. stammen. Man hat in den etwas mißglückten Köpfen kaum mit Recht Porträtzüge erkennen wollen.

Mon. dell' Inst. V 7, Ann. 1849 p. 405—407. Brunn kl. Schr. I p. 99—101, Abb. 30. Roscher Lexikon II p. 1371—1372 n. 18. Overbeck Kunstmythologie III p. 510 n. 20; Atlas XIV 15. Ausonia III (1908) p. 79 ff. mit Abb. Vgl. B. S. p. 236 n. 359. Altmann die röm. Grabaltäre p. 25.

Rechts neben der Ausgangstür:

1198 (722) **Fragment einer Reliefplatte mit Fruchtzweigen.**

Das Fragment stammt von einer großen rechteckigen Marmorplatte mit ornamentiertem Rahmen. In dem Felde sind Zweige mit Zitronen und Quitten dargestellt, alles in einem Stile voller Empfindung für den lebendigen Organismus der Pflanzen und die Reize ihrer natürlichen Erscheinung. Die Anordnung ist scheinbar dem Zufall überlassen, tatsächlich das Resultat feinster künstlerischer Berechnung. Das Fragment vertritt die gleiche Richtung römischer dekorativer Kunst, wie die folgende Nummer, in etwas weiterer Entwickelung zu größerem Naturalismus und lebhafterem malerischen Effekt.

Hartel-Wickhoff die Wiener Genesis n. 28 Fig. 8 p. 38 = Wickhoff Schriften III p. 52 Fig. 9; p. 73. P. Gusman l'art. décoratif de Rome I pl. 41.

Zwischen Tür und Fenster:

1199 (686) **Dreiseitiger Pfeiler.**

Die Zugehörigkeit dieses Pfeilers zu den Funden aus dem Hateriergrabe läßt sich nicht mit absoluter Sicherheit, aber mit größter Wahrscheinlichkeit behaupten.

Auf zwei Seiten dieses Pfeilers ist in Relief je ein von Rosen umrankter Kandelaber dargestellt, auf dem oben zwei Vögel mit langen, am Ende aufgebogenen Schwanzfedern sitzen. Außerordentlich schön wirkt der Kontrast des massigen Kandelabers und der zarten Rosenranken, die mit einer selten feinen Empfindung und frappierender Naturwahrheit dargestellt sind. Die beiden Reliefs gehören zu den vollendetsten Beispielen jener illusionistischen Richtung der römischen Plastik, die sich zur Zeit der flavischen Dynastie entwickelt hat. Vgl. die Ornamente an n. 1195, 1196.

Hartel-Wickhoff die Wiener Genesis p. 31 ff. Fig. 9, 10 = Wickhoff Schriften III p. 58 ff. Fig. 10. P. Gusman l'art décoratif de Rome I pl. 15. Strong roman sculpture p. 124 Pl. XXXV. Vgl. B. S. p. 220 n. 346. Altmann die röm. Grabaltäre p. 24.

Elftes Zimmer.

Die drei Sarkophage n. 1200, 1202 u. 1203 stammen aus dem an der Ostseite der Via Latina gelegenen, noch heute zugänglichen Grabe, dessen Hauptgemach reich mit Stuckreliefs und Wandgemälden ausgeschmückt ist (B. S. p. 244).

1200 (751) **Sarkophag, Dionysos und Ariadne.**

In der Mitte der auf dem Behälter angebrachten Reliefs sind zwei Satyrn dargestellt, die einen vermutlich zur Aufnahme der Inschrift bestimmten Rundschild halten. Links davon sehen wir Dionysos, auf einen Satyr gestützt, rechts Ariadne; beide stehen

auf Wagen, deren jeder von zwei Kentauren gezogen wird. Der vordere von den beiden an dem Wagen des Gottes angespannten Kentauren spielt die Kithara, der entsprechende am Wagen der Ariadne die Doppelflöte. Auf dem Rücken des Kentauren mit der Kithara steht ein Eros, auf dessen Kopf eine Pansmaske liegt; er hält in der R. ein Pedum und berührt mit der L. die Schulter des Kentauren, als ob er ihn auf irgend etwas aufmerksam machen wolle. Ein anderer Eros, der in der L. ein Pedum hält, kniet auf dem Rücken des Kentauren mit den Flöten und greift mit der R. nach einer Silenmaske, die ihm Ariadne reicht. Der Deckel ist mit einem bakchischen Gelage verziert, dessen Mittelpunkt von den einander küssenden Figuren des Dionysos und der Ariadne gebildet wird. Am l. Ende sieht man einen mit einem Lendenschurz umgürteten Satyr, der vor einem kleinen Ofen kniet. Auf dem Ofen, aus dem Feuer herausschlägt, steht ein Kessel. Der Satyr ist im Begriff, ein Scheit Holz in den Ofen nachzulegen und bläst dabei, wie sich aus seinen aufgeblähten Backen und der Bewegung des Mundes ergibt, das Feuer an. Vielleicht haben wir in dieser Darstellung eine hellenistische Umbildung des von Lykios, dem Sohne des Myron, in Erz gearbeiteten, feueranblasenden Knaben zu erkennen.

B. S. p. 251 n. 373. Strong roman sculpture p. 263. Über den Feueranbläser Rhein. Mus. XXXIX (1884) p. 92ff.

1201 (761) Herme des bärtigen Hermes.

Vortrefflich erhalten. Es fehlen nur die Genitalien, die besonders angesetzt waren. Gefunden unter den Trümmern eines antiken Gebäudes, wahrscheinlich einer Villa, in nächster Nähe des zur vorigen Nummer genannten Grabes an der Via Latina (B. S. p. 241f.). Auf den Ziegeln und Bleiröhren des Gebäudes fanden sich Stempel von der Zeit Domitians bis gegen Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. Die Ausführung der Herme ist zweifellos in die früheste Zeit dieser Bauperiode zu datieren.

Der Kopf der Herme gibt in vorzüglicher Ausführung einen oft wiederholten Typus des bärtigen Hermes wieder (vgl. in demselben Zimmer Museumsnummer 752 und in unserem Führer n. 402). Die edlen, ernsten Züge des Gesichtes, die wundervolle Form des Kopfes tragen durchaus den Stempel der späteren pheidiasischen Kunst, und damit steht der Charakter der Haartracht, in der die schlichten Wellen der langen Strähnen mit dem kunstvollen Reichtum der krausen Locken einen schönen Kontrast bilden, in vollstem Einklange. Die ganze Erscheinung erinnert an den Kopf des Zeus zu Olympia, wie wir ihn auf elischen Münzen abgebildet sehen (Bd. I. Fig. 13), nur daß dort vor allem die Locken neben den Schläfen einfacher gehalten waren, die Stirn weniger hoch emporstieg. Anderseits erinnern jene Locken an die entsprechende Partie eines Aphroditetypus, den man mit Grund dem Pheidias zugeschrieben hat (n. 1544). So dürfen wir mit Sicherheit ein Vorbild jener Zeit für unsern Kopf voraussetzen, ein Vorbild, das augenscheinlich in Bronze

gegossen war; haben sich doch an den Marmorkopien, und besonders an dieser, in den Locken neben den Schläfen und den geringelten Endungen der Bartsträhnen die Eigentümlichkeiten der Bronzetechnik unverkennbar erhalten. Man möchte deshalb annehmen, das Vorbild sei eher eine Statue als eine Herme gewesen.

B. S. p. 256 n. 380. — Vgl. Moderner Cicerone Rom I p. 350, Ausonia II (1907) p. 42f. und Altertümer v. Pergamon VII p. 55f. n. 31, 32.

1202 (769) **Sarkophag: Adonismythos; Sarkophagdeckel: Szenen aus dem Oidipusmythos.**

Auf der Vorderseite des Behälters sind drei Szenen aus dem Adonismythos dargestellt. Links sieht man Adonis, wie er von Aphrodite Abschied nimmt, um zu der verhängnisvollen Jagd aufzubrechen. Die Göttin sucht, von trüben Ahnungen befallen, den scheidenden Jüngling zurückzuhalten. Adonis hält in der auf dem Schoße der Göttin ruhenden R. einen Zweig, dessen Bedeutung sich schwer feststellen läßt. Man will darin das Mittel erkennen, das den Jüngling in den Stand setzen wird, nachdem er dem Tode verfallen ist, die Pforten des Hades zu erschließen und wiederum auf die Oberwelt zurückzukehren. Hinter Aphrodite schwebt ein Eros, der, wie es scheint liebkosend und tröstend, das r. Händchen an ihr Haar legt. Ein anderer Eros, der neben dem Sessel der Göttin steht, blickt besorgt zu dem Paar empor und deutet, indem er nach der Weise des Thanatos die Arme auf eine umgedrehte Fackel stützt (vgl. n. 318, 381, 1203), darauf hin, daß der Tod die Liebenden baldigst trennen wird. Logischerweise müßte auf diese Szene die Darstellung der Jagd folgen. Doch hat der Bildhauer daran vielmehr die Pflege des verwundeten Adonis angeschlossen, weil ihm dies Gelegenheit gab, die Figuren des Adonis und der Aphrodite, deren Köpfe die Porträtzüge des in dem Sarkophage beigesetzten Paares zeigen, zu einer Gruppe vereinigt, in der Mitte des Reliefs anzubringen. Der am r. Oberschenkel verwundete Adonis und Aphrodite sitzen nebeneinander, er den l. Arm um den Nacken der Göttin schlingend und das verwundete Bein über ein Becken haltend. Ein Diener oder ein Arzt drückt einen Schwamm an die Wunde, während ein auf dem Boden kniender Eros beschäftigt ist, das über die Wade herabrieselnde Blut abzuwaschen. Es folgt die Darstellung der Jagd. Adonis ist vor dem aus einer Höhle hervorbrechenden Eber auf das r. Knie zusammengesunken. Ein über ihm schwebender Eros erhebt die R., wie um das Tier zurückzuscheuchen. Aphrodite eilt mit dem Ausdrucke der Angst zu dem bedrohten Liebling. Rechts im Hintergrunde ein Berggott, der die R. mit einer Geberde des Schreckens an die Stirne legt.

Der Deckel, der dem Sarkophag aufgesetzt ist, kann nicht für diesen gearbeitet sein, da beide weder der Länge noch der Tiefe nach

zu einander passen. Die Reliefs des Deckels stellen, beinah durchweg im Anschluß an die Phoinissen des Euripides, sieben Szenen aus dem Mythos des Laios und Oidipus dar. Die erste Szene von links: Der junge Laios, begleitet von einem Diener mit Opfergaben, bittet den delphischen Apoll um Nachkommenschaft. Die zweite Szene: Laios, der gegen die Mahnung des Gottes ein Kind, den Oidipus, gezeugt hat, sitzt, über das drohende Unheil nachsinnend, einsam auf einem Felsen. Die dritte Szene: Der kleine Oidipus wird auf dem Kithairon ausgesetzt. Die vierte Szene: Oidipus verläßt Korinth, nachdem er erfahren hat, daß er nicht der Sohn des dortigen Königs Polybos ist; ein bärtiger Mann, vermutlich der korinthische Hirt, der ihn auf dem Kithairon gefunden, sucht ihn zurückzuhalten. Jenseits des neben der letzten Gruppe angebrachten Pilasters laufen die Szenen nicht mehr von links nach rechts, sondern in entgegengesetzter Richtung. Die erste Szene von rechts: Oidipus tötet den Laios. Die zweite Szene: Oidipus vor der Sphinx. Die dritte: Oidipus verhört den thebanischen Hirten, der ihn ausgesetzt hat, eine Unterredung, die ihn über seine Herkunft aufklärt und die Katastrophe herbeiführt.

Der Behälter: Robert die antiken Sarkophagreliefs III T. V n. 21—21b p. 22—24; z. T. abgeb. bei Riegl spätröm. Kunstindustrie p. 77 Fig. 15. Der Deckel: Robert a. a. O. II T. LX 183 p. 191; III p. 22. B. S. p. 261 n. 387.

1203 (777) Hippolytossarkophag.

Rechts ist Hippolytos dargestellt, wie er seiner Lieblingsbeschäftigung, der Jagd, obliegt. Er stößt, zu Pferde sitzend, mit dem Speere gegen einen aus einer Höhle hervorbrechenden Eber. Die ihn begleitende amazonenartige Gestalt ist die Göttin der männlichen Tüchtigkeit, Virtus (vgl. n. 895). Darüber sitzt ein jugendlicher Berggott, einen Pinienzweig in der L. Die l. Seite der Darstellung zeigt Phaidra, in Liebesschmerz versenkt, und Hippolytos, wie er den Antrag, den ihm die Amme der Phaidra im Namen ihrer Herrin macht, entrüstet zurückweist. Die Gedanken, denen sich Phaidra hingibt, werden durch die neben ihrem Sessel angebrachte Gruppe des Eros und der Psyche, die sich gegenseitig umarmen, verdeutlicht, während der vor Phaidra stehende, sich auf eine umgekehrte Fackel stützende Eros (vgl. n. 318, 381, 1202) auf die todbringenden Folgen ihrer Leidenschaft hinweist. Auf der l. Seitenfläche: Hippolytos bringt der Artemis ein Spendeopfer dar. Auf der r. Seitenfläche: ein Reiter, den man offenbar zu der auf der Vorderseite dargestellten Jagdszene in Beziehung zu setzen hat. Auf dem fragmentierten Deckel sind Reste von Jagdszenen erhalten.

Mon. dell' Inst. VIII 38, Ann. 1867 p. 109ff. Robert die antiken Sarkophagreliefs III 2 T. LIV n. 167—167b p. 208f. Vgl. B. S. p. 269. n. 394. Puntoni le rappresentanze relative al mito di Ippolito (Pisa 1882) p. 10 D. Arch. Zeitung XLI (1883) p. 65 Anm. 81 H. Strong roman sculpture p. 263.

1204 (783) **Griechisches Relief.**

Die ebenso einfache wie fein empfundene Komposition zeigt einen bärtigen Mann, der in der R. einen Speer hält, vor ihm einen in kleineren Dimensionen dargestellten Jüngling, der die R. mit der beim Gebete üblichen Geberde zu dem Bärtigen erhebt, und hinter dem Jünglinge einen unbärtigen Mann, dessen Dimensionen denen der bärtigen Figur entsprechen und der in der R. ebenfalls einen Speer zu halten scheint. Wir werden demnach in diesem Denkmal ein Votivrelief zu erkennen und die beiden in größeren Dimensionen dargestellten Figuren für Heroen, den betenden Jüngling für den Dedikanten zu erklären haben. Am Gesichte des Jünglings ist eine Korrektur bemerkbar; der Kopf dieser Figur war in der Anlage zu breit geraten und der Bildhauer hat, um diesen Fehler zu verbessern, das Profil eingerückt. Der Marmor ist griechisch; der Stil deutet auf das Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. Da sich ein hinsichtlich der Anlage wie hinsichtlich des Stils verwandtes Relief bei Syrakus gefunden hat, so liegt der Gedanke nahe, daß das lateranische Exemplar in einem sikeliotischen Atelier gearbeitet ist.

B. S. p. 273 n. 399. Arndt-Amelung photographische Einzelaufnahmen Serie III p. 31 n. 757.

1205 (785) **Fragment einer Gruppe, Eros und Psyche.**

Vormals im Besitze des Bildhauers Canova.

Die Gruppe stellte Eros dar im Begriffe, Psyche zu quälen. Diese liegt am Boden, die R. erhebend und die L. auf einen Blumenkranz legend. Von dem in beträchtlich größeren Dimensionen gebildeten Eros hat sich nur der l. Unterschenkel erhalten, der auf den Leib der Psyche tritt.

Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 54, 686. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 461 n. 3. B. S. p. 274 n. 401. Vgl. Stephani Compte-rendu pour 1877 p. 210.

1206 (792) **Sarkophag, Triumph des Dionysos.**

Gefunden auf der Westseite der Via Latina in einer kleinen, von der Straße ziemlich weit entfernten Grabkammer (B. S. p. 243).

Der Mythos, der Dionysos das ferne Indien erobern läßt, entstand und empfing seine poetische Ausschmückung unter dem Eindrucke der Expedition, die der große Alexander nach jener Gegend unternommen hatte. Die Reliefs unseres Sarkophages stellen den Triumph des siegreich heimkehrenden Gottes dar. Dionysos steht auf einem von zwei Elefanten gezogenen Wagen, in der R. den Thyrsos, in der L. einen umgedrehten Kantharos, zu dem die unter den Elefanten hervorkriechende Pantherin lüstern emporblickt. Neben ihm steht Nike, die einen Kranz über dem Kopfe der Siegers hält. Auf dem Rücken der Elefanten sitzen als Lenker indische Jünglinge, während ein am Buge des vorderen Tieres ange-

bundener Elefantenzahn auf das bei dem Feldzuge erbeutete Elfenbein hinweist. Zwischen den beiden Tieren schreitet ein Löwe vorwärts, vor dem sich ein am Boden liegender Knabe erschreckt abwendet. Der Thiasos bewegt sich in buntem Gemisch vor dem Wagen des Gottes. Silen schwankt trunken einher. Über ihm ragt eine Giraffe hervor, offenbar wiederum ein Beutestück. Vor ihm sprengt ein Kentaur, der die Lyra rührt und auf dessen Rücken ein auf der Querflöte blasender Satyr sitzt. Unter dem Kentauren lagert ein kleiner Pan und öffnet mit der L. den Deckel einer Cista, aus der eine Schlange hervorkriecht. Ganz rechts sieht man einen Satyr, der einem auf den Fußspitzen stehenden Satyrknaben aus einem Krater zu trinken gibt, während ein Ziegenbock spielend an dem Knaben emporspringt. Der weibliche Teil des Thiasos wird durch die Figuren von drei musizierenden Bakchantinnen und einer Satyriskin vergegenwärtigt. die mit einer Fackel in der R. unweit des r. Endes der Darstellung sichtbar ist. Paare tanzender Satyrn und Bakchantinnen sind auf den Seitenflächen dargestellt.

Mon. dell' Inst. VI 80, 1; Ann. 1863 p. 372ff. B. S. p. 280 n. 408. Graef de Bacchi expeditione indica (Berolini 1886) p. 29 n. 14, p. 23. Jahrbuch d. arch. Instituts XV 1900) p. 217 n. 21.

Zwölftes Zimmer.

Die drei in diesem Zimmer aufgestellten Sarkophage n. 1207—1209 stammen aus einem Grabmale, das im Januar 1839 in der Vigna Lozano-Argoli unweit der Porta Viminalis entdeckt wurde. Unter den Ziegeln, aus denen dieses Grabmal aufgebaut war, befanden sich zwei mit Stempeln, von denen der eine auf das Jahr 134, der andere auf die Zeit nach 132 n. Chr. hinweist. Hiernach scheint das Grabmal unter Hadrian errichtet.

1207 (799) **Orestessarkophag.**

Er ruht auf zwei Marmorbalken, deren jeder auf der Vorderseite mit dem Relief eines bärtigen Atlanten verziert ist. Beide Atlanten umfassen mit den erhobenen Händen runde Gegenstände, die, wie es scheint, Köpfe von Tragstangen darstellen sollen. Die Reliefs der Hauptseite stimmen im wesentlichen mit denen des vatikanischen Sarkophages n. 338 überein. Während jedoch der Bildhauer dort sich darauf beschränkt hat, am l. Ende den von schlafenden Erinyen umgebenen Grabhügel des Agamemnon darzustellen, sehen wir hier Orestes und Pylades, wie sie an diesem Grabe beten, eine Szene, die offenbar dureh die Choephoren des Aischylos bestimmt ist. Unter dem Torbogen der Grabkammer steht, in das Leichentuch gehüllt, der Schatten des Agamemnon. Auf ihn zu schreitet Orestes, der, wie gerührt, beide Arme ausbreitet, hinter Orestes Pylades, der die R. mit der bei dem Gebete üblichen Geberde erhebt. Auf der r. Seitenfläche ist unter einer Pinie eine Erinys gelagert, die mit der R. eine brennende Fackel aufstützt und die L. auf eine sich neben ihr emporbäumende Schlange legt, eine Figur, die offenbar in Zusammenhang mit der benachbarten Szene der Vorderseite steht.

Auf der l. Seitenfläche: die Schatten des Aigisthos und der Klytaimnestra treten, in Leichentücher gehüllt, an den Nachen des Charon heran. Das Relief des Deckels bezieht sich auf die späteren Schicksale des Orestes im Lande der Taurier. Die erste Szene links zeigt das Heiligtum der taurischen Artemis und davor Iphigeneia, wie sie ihren mit Pylades an sie herantretenden Bruder erkennt. Die dabei gegenwärtige skythische Wache ist wohl nur einer Gedankenlosigkeit des ausführenden Steinmetzen zuzuschreiben. Die zweite Szene stellt den Gang zum Meere dar, der angeblich um das Götterbild zu reinigen, in Wahrheit um es zu entführen, unternommen wurde. Voran schreitet Iphigeneia mit dem Artemisidole; ihr folgen Orestes und Pylades, gefesselt und begleitet von einem skythischen Wächter. Die dritte Szene: der Kampf am Meeresufer vor der Abfahrt; Iphigeneia befindet sich bereits in dem Schiffe, in ein weites Gewand gehüllt, das Götterbild in der R.

B. S. p. 286 n. 415. Robert die antiken Sarkophagreliefs II T. LIV 155 p. 168. Strong roman sculpture p. 256f. Pl. LXXVIII. Roscher mythol. Lexikon III 1 p. 974, 1001 B.

1208 (806) **Sarkophag mit Fruchtgirlanden und Gorgonenmasken.**

Die Vorderseite des Behälters zeigt zwei reiche Fruchtgirlanden, die an den beiden Ecken von zwei Eroten, in der Mitte von einem Satyr mit einer Syrinx getragen werden, während jedes der beiden Felder über den Einsenkungen der Girlanden durch eine Medusenmaske ausgefüllt ist. Auf den beiden Nebenseiten sieht man zwei um einen brennenden Kandelaber gruppierte Greife, auf der Vorderseite des Deckels ein ebenso lebendig wie anmutig komponiertes Wettrennen von acht Knaben auf allerlei wilden und zahmen Tieren. Der erste Knabe von links reitet auf einem Bären. Das Tier des zweiten, ein Stier, ist auf die Kniee gestürzt und der Reiter sucht es am Schwanze wieder in die Höhe zu ziehen. Der dritte reitet auf einem Rehkalbe. Der vierte ist von seinem auf die Hinterbeine zusammengebrochenen Pferde abgeworfen worden. Der fünfte gleitet seitwärts von einem Panther herab. Der sechste sprengt auf einem Esel einher, der siebente, der allein durch Beifügung der Flügel als Eros charakterisiert ist, auf einer Löwin, der achte, der mit der R. einen Palmenzweig schwingt und dadurch als Sieger bezeichnet ist, auf einem Löwen.

B. S. p. 293 n. 421. Strong roman sculpture p. 264.

1209 (813) **Niobidensarkophag.**

An den beiden Enden des Deckels sieht man Apoll und Artemis im Begriffe, Pfeile nach unten abzuschießen. Der Zweck und die Wirkung ihrer Handlung werden durch die Reliefs des Behälters ersichtlich, die den Untergang der Niobiden darstellen und ähnliche

Eigentümlichkeiten aufweisen wie die des vatikanischen Sarkophages n. 382. Die Anordnung der Komposition wie ihrer Bestandteile läßt auch hier auf die Benutzung malerischer Vorbilder schließen. Da die Söhne der Niobe größtenteils beritten sind, so dürfen wir annehmen, daß eines dieser Vorbilder ein Gemälde war, das darstellte, wie die Jünglinge, auf der Jagd begriffen, vom Verderben ereilt werden. Doch sind die Söhne nicht von den Töchtern geschieden, sondern beide bunt durcheinander gemischt. Die Töchter sind meist mit nacktem Oberkörper wiedergegeben, ein sinnlich reizender Zug, der uns schon in einer Niobidengruppe des 5. Jahrhunderts v. Chr. begegnet. Am r. Ende sieht man Niobe, wie sie ihre beiden jüngsten Töchter, um sie zu schützen, an sich zieht, eine Darstellung, für die der Steinmetz eine malerische Umbildung der bekannten plastischen Gruppe benutzt hat. Am l. Ende steht Amphion geharnischt, den Schild erhebend und mit der R. den jüngsten Sohn unterstützend, der tödlich verwundet vor ihm niedersinkt. Von besonderer Schönheit ist die in der Mitte angebrachte Gruppe eines Jünglings, der, am Unterleib verwundet, von seinem sich hoch aufbäumenden Pferde herabgesunken ist und mit der R. den Pfeil aus der Wunde zu ziehen sucht. Die r. Nebenseite zeigt Niobe, wie sie, in ein weites Gewand gehüllt, trauernd neben dem Grabmale ihrer Kinder sitzt. Der links stehende bärtige Mann wird mit größerer Wahrscheinlichkeit für den Pädagogen der Niobiden als für den Berggott Sipylos erklärt. Auf der l. Nebenseite sitzt rechts unten ein jugendlicher Hirt, vor dem zwei Rinder lagern und den man für den jugendlichen Amphion erklärt hat; wahrscheinlicher aber ist er namenlos zu belassen und in der Darstellung nur der Schauplatz der Haupthandlung, das thebanische Gefilde, angedeutet. Er erhebt die R., wie im Gespäche, zu einer Bergnymphe, die im Hintergrunde auf einem erhöhten Terrain liegt und mit der R. den Ast eines hinter ihr befindlichen Baumes erfaßt. Auf der l. Nebenseite des Deckels sind Attribute des Apoll, ein Rabe, der an einer Kithara pickt, ein Bogen, ein Köcher und ein Diskos dargestellt, auf der rechten die der Artemis, ein Bogen, ein Köcher, zwei Spieße, ein Diadem mit Zacken, ein Reh und ein Hund. Der Sarkophag steht auf zwei Marmorbalken, die ähnlich verziert sind wie an n. 1207 (799).

B. S. p. 296 n. 427. Stark Niobe T. XIX 2. Strong roman sculpture p. 258f. Pl. LXXIX. Die l. Nebenseite auch bei Roscher Lexikon II 2 p. 2126f. n. 1 Abb. 6. — Über die Niobidengruppe des 5. Jahrhunderts vgl. zuletzt Sitzungsberichte d. kgl. bayer. Akad. d. Wissensch. philos.-philol. Klasse 1907 p. 207ff. mit 2 Tafeln.

1210 (831) Runde Basis.

Gefunden zu Veji in den Jahren 1811—13.

Sie trug nach der darauf angebrachten Inschrift einen der Pietas geweihten Gegenstand. Der Reliefschmuck, der vier zehnsaitige

Kitharn, zwischen ihnen eine rings um die Basis laufende Fruchtgirlande und unter dieser vier Attribute des Vulcan, Ambos, Hammer, Zange und Pileus (vgl. n. 86) zeigt, stimmt mit der Dekoration des Puteal Libonis überein, das auf dem römischen Forum aufgestellt war und uns durch Münzbilder bekannt ist. Dieses Puteal muß nach der Bedeutung, die das betreffende Substantiv in der lateinischen Sprache hat, entweder ein eingefriedigter Brunnen oder ein eingefriedigter heiliger Ort gewesen sein. Wie man darauf verfiel, die Motive seiner Dekoration auf eine massive Basis zu übertragen, die zur Aufnahme eines der Pietas dargebrachten Weihgeschenkes bestimmt war, ist noch nicht befriedigend erklärt worden. Die Verwandtschaft der Dekorationsweise mit Motiven in der Dekoration der Ara Pacis (n. 1276) berechtigt uns, auch die Ausführung dieser Basis der ersten Kaiserzeit zuzuschreiben.

Mon. dell' Inst. IV 36; Ann. 1846 p. 244ff. Roscher mythol. Lexikon III 2 p. 2506 Abb. 6. Vgl. B. S. p. 307 n. 440. Jordan Topographie der Stadt Rom II 2 p. 403—404. Jahrbuch des arch. Inst. VI (1891), arch. Anzeiger p. 15. Röm. Mitteil XXIII (1908) p. 135b.

Dreizehntes Zimmer.

1211 (842) Friesfragment mit Gigantenkampf.

Der Gigant fällt heftig aus gegen einen Gott, den wir uns auf der nächstfolgenden Friesplatte dargestellt zu denken haben. Der zurückgestreckte r. Arm macht den Eindruck, als sei er im Begriff, einen Gegenstand, etwa einen Steinblock, zu schleudern. Die Bewegung des vorgestreckten l. Armes, über den ein Tierfell herabhängt, bleibt unklar. Man hat angenommen, daß er den Baumstamm geschwungen habe, der den oberen Teil des Feldes durchschneidet. Doch ergibt sich hierbei die Schwierigkeit, daß der Gigant den Stamm in unnatürlicher Weise an einem daraus hervorragenden Aste angefaßt haben würde. Vielleicht war der l. Arm einfach vorgestreckt, um zu parieren, und wurde der Baumstamm von einem anderen vor unserer Figur dargestellten Giganten gehandhabt. Vgl. die Ausführungen zu n. 138 und n. 1013, 1014.

B. S. p. 316 n. 450, T. VIII 2. Overbeck Kunstmythologie II p. 381 A; Atlas V 2b. Röm. Mitteil. XX (1905) p. 123 T. V. Vgl. Mayer die Giganten und Titanen p. 364 n. 9, p. 386.

1212 (868) Relief, Orestes und Pylades.

Vormals im Palazzo Rondanini, 1824 erworben. Ergänzt an der Figur des Orest die Nase, beide Vorderarme, das l. Knie nebst dem benachbarten Stücke des Oberschenkels, die Unterschenkel bis beinahe zu den Fußknöcheln, an der des Pylades die Nasenspitze, außerdem das Stück Felsen, auf dem der r. Fuß des Pylades steht, der größte Teil des Reliefgrundes, mancherlei Stücke an den Rändern der Platte.

Dargestellt ist, wie Orestes im Lande der Taurier nach wahnsinnigem Rasen ohnmächtig zusammensinkt und ihn sein Freund

Pylades, um ihn zu stützen, mit beiden Armen umfaßt. Die Komposition scheint erfunden für die Darstellung eines Niobiden, der einen verwundeten Bruder mit den Armen auffängt (vgl. n. 382), und erst später auf Orestes und Pylades übertragen. War die Gruppe in der ursprünglichen Bedeutung verwendet, so blickte die stehende Figur naturgemäßerweise empor nach der Gegend, aus der die tötlichen Geschosse herabfliegen. Dieses Motiv hatte bei der Darstellung des Pylades keinen Sinn und wurde demnach dahin abgeändert, daß der Jüngling den Kopf abwärts neigt zu dem Freund, um den er sich sorglich bemüht.

B. S. p. 331 n. 469. Robert die antiken Sarkophagreliefs II p. 178. Die Kampfgruppe und Kämpfertypen p. 108. Roscher mythol. Lexikon III 1 p. 1003. Jahreshefte d. österr. arch. Inst. X 1907 p. 250.

1213—1217 (851, 853, 854, 856, 858) **Fünf Fragmente kolossaler Porphyrstatuen.**

Sie sollen am Constantinsbogen gefunden sein, abgesehen von dem Torso n. 1215 (854), der nach Ann. dell' Inst. 1877 p. 341 (wo fälschlich angegeben wird, daß er aus rosso antico gearbeitet sei) um das Jahr 1875 bei der Restauration der lateranischen Basilica unterhalb der Apsis entdeckt wurde.

Museumsnummer 851: Die obere Hälfte des Torso einer Togastatue. Wie die Höhlung und das Zapfenloch beweisen, die zwischen den Schultern angebracht sind, waren der Kopf und der Hals aus einem besonderen Stücke gearbeitet und in den Körper eingelassen. — 853: Brustfragment einer Togastatue. — 854: Torso einer Panzerstatue; er zeigt ähnliche zum Einlassen eines Kopfes dienende Vorrichtungen wie n. 851. — 856: Mittelstück einer Togastatue mit vorgesetztem r. Beine. — 858: Gewandfragment. — Die Fragmente gehören zu den besten und demnach wohl ältesten Skulpturen aus Porphyr, die uns die griechisch-römische Kunst hinterlassen hat (vgl. n. 228). Die Bildhauer haben dem spröden Stoffe dadurch Rechnung getragen, daß sie auf die Wiedergabe nebensächlicher Motive verzichteten und nur die Hauptformen, aber diese mit großer Energie zum Ausdrucke brachten.

B. S. p. 321 n. 457—463.

In der Mitte auf einem ovalen Sarkophage:

1218 (885) **Dreiseitige Kandelaberbasis.**

Die Basis trug ursprünglich einen marmornen Schaft, auf dessen oberstem tellerartig verbreiterten Teile die Pfanne mit dem Brennstoff ruhte (vgl. n. 334, 335). Die Dekoration ist an diesem Exemplare besonders fein. Zur Füllung der Seitenflächen hat der Bildhauer drei Götterfiguren verwendet, die neben anderen auch auf einem Friesfragmente wiederkehren, das sich früher in Villa Albani befand: Poseidon mit hochaufgestütztem l. Fuß und Dreizack (von dem hier nur das untere Ende erhalten ist), Pluton mit Füllhorn (deutlicher

erhalten auf dem anderen Relief) und einem stabartigen Attribute, das hier eingesetzt war, vielleicht einem Schlüssel, mit dem Kolotes, ein Schüler des Pheidias, den Gott an dem Goldelfenbeintisch im Zeustempel zu Olympia dargestellt hatte (Paus. V 20, 1), und eine Göttin ohne bestimmten Charakter, die man Persephone oder Amphitrite nennen könnte; doch ist nach dem Zusammenhang, in dem die Figur auf dem Friese erscheint, die erste dieser Benennungen die gegebene. Nach Formen, Motiven und Gewandbehandlung zu urteilen, liegt beiden Monumenten ein Original von der Wende des 5. zum 4. Jahrhundert v. Chr. zugrunde, das wir uns zweifellos auch als Fries zu denken haben. Dargestellt waren voraussichtlich zwölf Götter. Daß unter diesen hier auch Pluton und Persephone erscheinen, hat nichts Befremdliches, waren doch die Künstler in der Auswahl der zwölf Gestalten an keinen Kanon gebunden.

B. S. p. 324 n. 460*. Der Fries ist abgeb. bei Zoega bassirilievi I 1, Welcker ant. Denkmäler II T. IV 7 (p. 85) und Müller-Wieseler Denkm. d. a. Kunst II 7, 76.

Vierzehntes Zimmer.

1219 (887) **ReliefFragment.**

Der aufgesetzte Kopf ist antik, aber nicht zugehörig.

Erhalten ist die r. untere Ecke eines mäßig großen Reliefs. Eine weibliche Gestalt lehnt sich mit dem l. Ellenbogen auf den Modius einer weiblichen Herme. Wir können sie nicht benennen. Das Fragment ist deshalb bemerkenswert, weil es von einer griechischen Originalarbeit stammt, wahrscheinlich einem Votivrelief.

B. S. p. 342 n. 482*.

1220 (891) **Kopf eines Jünglings.**

Ergänzt die Nasenspitze, Hals und Büste.

Der Kopf stammt von einer Figur, von der eine bis auf die Arme vollständig erhaltene Wiederholung im britischen Museum steht. Dargestellt ist wahrscheinlich ein junger Heros. Der feste aufrechte Stand und die harten strengen Formen lassen ein bronzenes Vorbild aus dem dritten Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr. erkennen, das Werk eines attischen Künstlers, dessen Muster augenscheinlich der sog. Omphalos-Apollon war (vgl. n. 859). Man beachte an dem Kopfe die strenge Stilisierung der Lippen, Augen und Haare.

B. S. p. 344 n. 485. Furtwängler Meisterwerke p. 517 Anm.

1221 (900) **Fragment eines römischen Reliefs.**

Der untere Teil ist aus Gips ergänzt.

Links ist ein Stück des Randes erhalten. Im Hintergrunde sind Reste von zwei Togati kenntlich; vor ihnen zwei Camilli, deren Kopf mit einer geknoteten Wollbinde umwunden ist. Der linke trägt mit der R. eine kleine Larenstatuette auf viereckiger Basis; das

Gegenstück befand sich zweifellos in den Händen des andern Camillus. Die Darstellung muß sich auf irgendeinen feierlichen Akt in dem von Augustus neubelebten Kult der lares compitales bezogen haben (vgl. n. 901), und so werden wir in den Togati Vicomagistri zu sehen haben, denen die Sorge für diesen Kultus anvertraut war. Das Relief muß in der ersten Kaiserzeit entstanden sein.

B. S. p. 344 n. 486* T. XIII 1. Roscher mythol. Lexikon II 2 p. 1896 E. — Vgl. das Fragment einer entsprechenden Darstellung, das man früher mit Unrecht zu den Resten der Ara Pacis zählte: Petersen Ara Pacis Augustae p. 101f. T. VI n. XVIIIb. Jahreshefte d. österr. Instituts X (1907) p. 179ff. Abhandl. d. kgl. sächs. Ges. d. Wissensch. (philol.-hist. Klasse) XXVI (1909) p. 9 u. 23 T. I 1.

1222 (902) **Kolossalstatue eines Barbaren.**

Gefunden 1841 in der Via dei Coronari n. 211 nicht weit von S. Salvatore in Lauro, einer Gegend, in der während der Kaiserzeit Bildhauerwerkstätten lagen. Ergänzt der r. Fuß, der vordere Teil des l. Fußes, der vordere Teil der Plinthe.

Der Barbar, der durch Tracht und Gesichtstypus als Dacier kenntlich ist, steht da mit resigniertem Ausdrucke, die r. Hand über das l. Handgelenk legend. Da die Statue im Stile wie in der Anordnung mit den von einem traianischen Monument an den Konstantinsbogen versetzten Barbarenfiguren übereinstimmt, war sie offenbar dazu bestimmt, ein unter Traian errichtetes öffentliches Gebäude zu schmücken. Doch blieb sie unvollendet. Zwischen der Plinthe und dem unteren Rande des Mantels ist der Marmorgrund gar nicht, zwischen der l. Hand und dem Körper nur zum Teil weggearbeitet. Die Kopierpunkte sind stehen geblieben.

B. S. p. 349 n. 492.

1223 (909) **Torso einer geharnischten Porphyrstatue.**

Vormals in den Appartamenti Borgia.

Die Arbeit ist vortrefflich angelegt, aber unvollendet. Auch hier sind die Kopierpunkte stehen geblieben. Der Kopf sollte aus einem besonderen Stücke gearbeitet und in den Körper eingelassen werden (vgl. n. 1213—1217).

B. S. p. 352 n. 496.

Früher befanden sich in diesem Raume zwei Säulen aus phrygischem Marmor (ponazzetto), die 1844 auf der Marmorata am Tiberufer gefunden wurden und auf den horizontalen Flächen der Schäfte mit Inschriften versehen waren. Papst Leo XIII. ließ die Scheiben, auf denen die Inschriften stehen, absägen (n. 1224—1227), und die Schäfte zur Dekoration eines Altars verwenden, der in der Kirche S. Andrea della Valle nach dem Plane des Architekten Raffaele Francisi aufgeführt und dem S. Andrea Avellino geweiht wurde.

1224—1227 (886, 889, 899, 903) **Vier Säulenscheiben mit Inschriften.**

Die Inschriften sind für den Geschäftsgang wichtig, der in der Kaiserzeit bei der Lieferung ausländischen Marmors beobachtet wurde. Wir erfahren daraus, daß diese Säulen unter dem Konsulate des Lucius Aelius Verus und Publius Caelius Balbinus Vibullius Pius

(137 n. Chr.), also zur Zeit Hadrians, der Kommission geliefert wurden, die mit der Leitung der städtischen Bauten beauftragt war. Als Empfänger wird der Exekutivbeamte dieser Kommission, der Prokurator Irenaeus, namhaft gemacht, als Vorsteher des Steinbruches und Absender der Säulen der Centurio Tullius Saturninus, außerdem noch die Werkstätte des Steinmetzen, dem die Vollendung der Säulen übertragen war, und die Stelle des Landungsplatzes, an der die Säulen lagerten.

B. S. p. 353—355. Ann. dell' Inst. 1870 p. 190—191 n. 258, 259.

1228 (845) **Sarkophag mit abbozzierten Reliefs.**

Gefunden um 1828 bei Casal rotondo an der Via Appia.

In den Reliefs sind um die Figur des Verstorbenen Szenen des täglichen Lebens dargestellt: Pflügen, Lockern der Erde, Ernte; Wagentransport, Mahlen, Backen. Die Inschrift enthält den Namen des Verstorbenen und ein Distichon, die lateinische Übersetzung eines griechischen Epigrammes, folgenden Inhalts: „Ich bin entronnen; Hoffnung und Glück, lebt wohl! Nichts habe ich mehr mit euch zu schaffen; treibt jetzt euer Spiel mit andern!"

B. S. p. 345 n. 488*. Blümner, Technologie der Gewerbe, 2. Aufl., I Fig. 9.

Auf dem Sarkophage:

1229 (898) **Hermenbüste des Dionysos.**

Ergänzt die Nase, die Lippen, Stücke an den Bändern und an dem Schafte.

Der Kopf ist eine geringe, schlecht erhaltene Wiederholung des Typus, den wir unter n. 406 eingehend besprochen haben. Die beschädigten Hörner hat der Ergänzer zu kleinen Efeutrauben umgewandelt, trotzdem kein Kranz vorhanden ist. Wenn die Formen des Gesichtes hier etwas länglicher und schmächtiger, die Augen weniger geöffnet sind und der Ausdruck statt der liebenswürdigen Schelmerei jenes Kopfes etwas Sentimentales hat, so sind diese Abweichungen nur der Laune des unbedeutenden Kopisten zuzuschreiben, nicht etwa, wie früher geschehen, auf ein anderes Original zurückzuführen.

B. S. p. 348 n. 489. Ann. dell' Inst. 1875 p. 39. Roscher Lexikon I 1 p. 1131. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses II (Wien 1883) p. 49, 50. Amelung Florentiner Antiken p. 21—23 (abgebildet p. 22). Furtwängler Meisterwerke p. 590. Klein Praxiteles p. 415 Anm.

1230 (896) **Ephebenherme.**

Ergänzt die Nasenspitze, der über dem r. Ohr befindliche Teil des Reifens, Splitter am Hinterkopfe und an den Bändern, die unterste Schicht des Schaftes.

Der flau gearbeitete und schlecht erhaltene Kopf zeigt einen Typus, der dem des polykletischen Doryphoros (vgl. n. 45) nahe verwandt ist. Wir haben eine Statuette mit einem Kopfe des gleichen Typus im Museo Barracco (n. 1100) kennen gelernt (vgl. auch n. 1021

u. 1343). Der Haarschmuck besteht aus einem Reifen, um den ein Band gewunden ist. Über dem l. Ohre bemerken wir eine kleine Blume; eine ähnliche Blume haben wir offenbar an dem entsprechenden ergänzten Teile über dem r. Ohre anzunehmen. Man glaubte früher, an solch einem Schmucke sei Herakles zu erkennen; doch ist diese Meinung hinfällig geworden durch den Nachweis, daß sowohl in dem vorliegenden Falle wie auch in anderen Fällen Wiederholungen des gleichen Typus mit oder ohne diesen Kopfschmuck erhalten sind. Demnach ist darin lediglich eine Zutat der Kopisten zu sehen, und es ist bezeichnend, daß diese das Bild des Originals, wie es scheint, nur dann damit bereicherten, wenn sie den betreffenden Kopftypus zur Herstellung einer Herme benutzten: der Reifen gab dem Oberkopfe größere Fülle, während die beiden symmetrisch auf die Schultern niederfallenden Bänder den Vorteil boten, daß sie die Masse der Halspartie vergrößerten, die Vorderansicht betonten und formell zu der breiten Vorderfläche der Büste überleiteten.

B. S. p. 349 n. 491. Furtwängler Meisterwerke p. 429 Anm. 1. Brunn-Bruckmann Denkmäler griech. u. röm. Skulptur Text zu n. 545 Fig. 6. Jahrbuch des arch. Inst. XXIII (1908) p. 204 Anm. 12 unter n. 13/4. Vgl. Revue des études anciennes XII 1910 p. 1ff.

1231 (892) **Stücke eines Mosaikfußbodens.**

Der Fußboden, von dem diese Fragmente herrühren, stammt aus einem Gemache, vielleicht dem Speisesaale, eines umfangreichen antiken Gebäudes, von dem ein Teil zu Anfang d. J. 1833 in der Vigna Lupi auf dem Aventin ausgegraben wurde und das man zu den in jener Gegend gelegenen Horti Serviliani in Beziehung gesetzt hat. Der Fundbericht beschreibt die Anordnung der Dekoration in folgender Weise: »In der Mitte des Fußbodens war ein von erhöhten Marmorleisten umgebenes Mosaikbild eingelassen, das vollständig zerstört vorgefunden wurde, da eine in späterer Zeit durch den Saal gezogene Mauer gerade auf dieses Bild aufsetzte. Um das zerstörte Mittelbild liefen vier schmale Mosaikbilder herum, die auf schwarzem Grunde das Treiben der Tiere im Nilstrome darstellten und an den vier Ecken durch Telamone ägyptischen Stils voneinander getrennt waren.« Erhalten haben sich hiervon nur die sechs gegenwärtig auf dem Fußboden stehenden Fragmente. An diese Tierlandschaften schloß sich dann auf allen Seiten das weiße, mit Speiseresten bedeckte Feld an. Die Reste bestehen namentlich aus Vögelknochen, Fischgräten, Teilen von Krebsen, Seeigeln, Sepien, aus Muscheln und Schnecken der verschiedensten Art, wie aus Schalen von Äpfeln und Nüssen, abgenagten Weintrauben, endlich aus mancherlei Gemüsen, unter denen Lattichblätter deutlich erkennbar sind. Um Leben in die Darstellung zu bringen, hat der Künstler ein Mäuschen beigefügt,

das an einer Nuß nagt. Ein anderer Teil des Mosaiks, der neben einer der Wände angebracht war, zeigt sechs szenische Masken und zwischen diesen allerlei Vasen wie andere Geräte. Eine derartige dekorative Zusammenstellung von Masken scheint von der alexandrinischen Kunst erfunden zu sein, die vielleicht damit auf bestimmte Dramen hinwies. Man liest auf diesem Teile eine Inschrift, die einen gewissen Heraklitos als Verfertiger des Mosaiks namhaft macht. Seine Wiedergabe des mit Speiseresten bedeckten Fußbodens war, wie es scheint, durch das berühmte Mosaik des Sosos bestimmt, das den ungefegten Boden eines Speisesaales darstellte, das verloren gegangene Mittelstück vielleicht eine Kopie nach dem Taubenbilde, das Sosos in diesen Fußboden eingefügt hatte (vgl. n. 793). Die Ausführung ist sehr sorgfältig. Die teils aus farbigen Steinen, teils aus Glasfluß gearbeiteten Stifte sind feiner als die bei dem tiburtiner Taubenmosaik n. 793 verwendeten.

Nogara I mosaici ant. conserv. nei pal. pontef. del Vatic. e del Later. T. V—VII p. 3ff. Vgl. Bull. dell' Inst. 1833 p. 81ff. Corpus inscr. gr. III n. 6153. Braun Ruinen und Museen p. 750 n. 22. Brunn Geschichte der griech. Künstler II p. 311f. Arch. Zeitung XXIV 1866 p. 229. Overbeck Schriftquellen n. 2158—2160. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 78 Anm. 69. Jahrbuch d. arch. Inst. XXVI 1911 p. 8 Anm. 7. Über die dekorative Zusammenstellung szenischer Masken: Abhandlungen der philol.-hist. Cl. der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften XIV (1894) p. 451. Die Literatur über den Künstlernamen s. Röm. Mitteil. XVII (1902) p. 127 n. 3.

Fünfzehntes Zimmer.

Die in diesem und dem folgenden Zimmer vereinigten Monumente stammen alle aus den in der Mitte des 19. Jahrhunderts in Ostia veranstalteten Ausgrabungen.

An der Südwand:

1232 (970) Kopf des Hermesknaben.

Gefunden 1862. Ergänzt der ganze Rand des Petasos, die Nasenspitze, die Lippen.

Der Charakter des mutwilligen Jungen ist vortrefflich wiedergegeben. Der Mund ist zu einem verschmitzten Lächeln geöffnet und läßt beide Zahnreihen sichtbar werden. Die Ausführung ist flüchtig, aber voll Leben.

B. S. p. 379 n. 539. Vgl. Archäol. Zeitung XLIII (1885) T. 9 p. 151—152.

1233 (972) Kopf des Attis.

Gefunden 1861 im Heiligtume der Mater magna unweit des Altares. Ergänzt die in die phrygische Mütze eingelassenen Strahlen.

Der Fundort, die phrygische Mütze, der Strahlenkranz, dessen Beifügung durch die an dem unteren Rande der Mütze angebrachten Bohrlöcher bezeugt ist, der schmerzlich bewegte Ausdruck des Gesichtes (vgl. n. 1236) — alles dies beweist, daß der Kopf den von der Göttermutter geliebten Attis darstellt. Der Typus des Gesichtes scheint aus einem nachlysippischen Heliosideal abgeleitet.

Mon. dell' Inst. VIII 60, 4; Ann. 1868 p. 411—412. Der Kopf ist hier ohne Mütze publiziert. Die aus einem besonderen Stücke gearbeitete Mütze wurde einer Mitteilung C. L. Visconti's zufolge nachträglich gefunden und an den Kopf angefügt.

1234 (975) **Mädchenkopf.**

Gefunden 1862 in einem antiken Gebäude, aus dem Ziegelstempel zutage kamen, die auf die Jahre 117 und 143 n. Chr. hinweisen. Ergänzt die Nasenspitze und das Kinn.

Dieser höchst anmutige, vortrefflich ausgeführte Kopf erhält einen besonderen Reiz durch den goldig warmen Ton des Marmors, in dem er gearbeitet ist. Da die starke Biegung des Halses beweist, daß er von einer bewegten Figur herrührt und der leise geöffnete Mund den Ausdruck eines feinen Lächelns zeigt, so liegt es nahe, anzunehmen, daß der Kopf von einer Mädchenfigur herrührt, die zu einer erotischen Gruppe gehörte.

B. S. p. 381 n. 544.

An der Ostwand:

1235 (1006) **Nische mit Silvanmosaik.**

Gefunden 1861 in einem an das Mithraeum anstoßenden Raume.

Silvanus ist wie gewöhnlich dargestellt, in der L. einen Pinienzweig, in der R. ein sichelförmiges Messer. Seinen Kopf umgibt ein bläulicher Nimbus, ein Symbol, das in der christlichen Kunst zum Heiligenschein wurde. Links von dem Gotte sitzt sein Hund; rechts steht ein brennender Altar. Die Ausführung ist roh.

Ann. dell' Inst. 1864 Tav. d'agg. LM 3 p. 174ff. Nogara I mosaici antichi conserv. nei pal. pontef. del Vatic. e del Later. T. LXVII p. 32. B. S. p. 384 n. 551.

Sechzehntes Zimmer.

1236 (1061) **Statue des Attis.**

Gefunden im Winter 1867—1868 in der vor dem Heiligtum der Mater magna gelegenen Halle. Ergänzt die fünf in den Kopf eingelassenen Strahlen, die jedoch durch fünf in dem Marmor angebrachte Bohrlöcher gesichert sind.

Die Statue ist nach der auf der Plinthe angebrachten Inschrift dem Attis auf Antrieb der Göttin (d. i. der Mater magna) von Gaius Cartilius Euplus geweiht. Die Buchstabenformen der Inschrift wie die Ausführung der Statue deuten auf hadrianische Zeit. Der Körper zeigt zarte, an das Weibliche erinnernde Formen; der Ausdruck erscheint nicht schmerzvoll wie bei n. 1233, sondern melancholisch resigniert. Der Geliebte der Kybele ist als All-Gott dargestellt. Die Sonnenstrahlen, die sein Haupt umgeben, bezeichnen ihn als Sonnengott, der Kranz aus Pinienzapfen, Granatäpfeln und anderen Früchten auf seinem Kopfe, der Strauß aus Ähren und Früchten, den er in der R. hält, und die von der Spitze der phrygischen Mütze emporragenden Ähren symbolisieren seine Beziehung zur Vegetation. Die unter den Ähren angebrachte Mondsichel ist ursprünglich das Attribut des Men, eines in Kleinasien verehrten Mond- und Unterweltsgottes, den man später mit Attis identifizierte. Die bärtige Büste, auf die sich der Jüngling stützt, scheint den idäischen Zeus darzustellen, dessen Gebiet der Ausgangs- und Mittelpunkt des Kybelekultus war,

Am Mantel und an der Mütze haben sich Spuren roter Farbe, an den Haaren, der Mondsichel und den Ähren Reste einer ehemaligen Vergoldung erhalten.

Mon. dell' Inst. IX 8a, 2; Ann. 1869 p. 224ff. Roscher Lexikon I 1 p. 727. Daremberg et Saglio dictionnaire I 2 p. 1688 Fig. 2248. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 472 n. 6. Corpus inscr. lat XIV n. 38. Cumont die oriental. Religionen im röm. Heidentum (übers. von Gehrich) p. 75. 84.

Die drei in diesem Zimmer befindlichen Wandgemälde n. 1237—1239 (Museumsnummern 1063—1065) stammen aus zwei Gräbern, die 1865 an der von Ostia nach Laurentum führenden Straße entdeckt wurden (Nogara Le nozze Aldobr., i paesaggi dell'Od. ed altre pitture mur. ant. conservati nella bibliot. Vatic. e nei Musei Pontef. p. 63ff.).

1237 (1064) **Orpheus und Eurydike.**

Das Grab, in dem dies Gemälde angebracht war, gehört nach seiner Bauweise wie nach den ältesten darin gefundenen Inschriften dem ersten Jahrhundert n. Chr. an und auch das Gemälde scheint nach seiner Kunstweise noch aus demselben Jahrhundert zu stammen.

Da beinah alle Figuren durch Inschriften bezeichnet sind, so kann über die Deutung kein Zweifel obwalten. Dargestellt ist der Moment, wie sich Orpheus, im Begriff Eurydike auf die Oberwelt zu führen, nach seiner Gattin umsieht und diese dadurch für immer verliert (vgl. n. 1883). Links sieht man das Tor der Unterwelt, davor den dreiköpfigen Kerberos und den jünglingshaft gebildeten Wächter des Tores (IANITOR), rechts Oknos, dessen Binsenseil von einer Eselin aufgenagt wird (vgl. n. 359), darüber Reste einer Gruppe des Pluto und der Proserpina.

Mon. dell'Inst. VIII 28, 1; Ann. 1866 p. 293. B. S. p. 401 n. 590. Roscher mythol. Lexikon III p. 1176f. Abb. 1. Nogara T. XLIII p. 68. Eine ähnliche Darstellung auf einem im Gebiete von Tunis gefundenen Relief: Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions XXII (1894) p. 479.

Die Wandgemälde n. 1238 (1065) und 1239 (1063) waren an der Rückwand des anderen zwischen Ostia und Laurentum gelegenen Grabes angebracht, rechts n. 1238 links n. 1239. Da ihre Ausführung beträchtlich geringer ist als die von n. 1237 (1064), so scheinen sie einer späteren Zeit, etwa der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts anzugehören.

1238 (1065) **Raub der Proserpina.**

Die Deutung scheint durch die Symbole der Proserpina, einen Granatapfel und einen Mohnkopf, die links auf dem Boden liegen, hinlänglich gesichert. Wenn der Maler den Wagen des Pluto und die mythischen Figuren, die sonst bei dem Raube der Proserpina gegenwärtig zu sein pflegen, ausgelassen und sich auf die Darstellung des Pluto und der Proserpina beschränkt hat, so wird dies daraus zu erklären sein, daß die göttliche Jungfrau nach seiner Auffassung die Verstorbene symbolisierte und er diese Beziehung nicht durch weitere Zutaten verdunkeln wollte.

Mon. dell' Inst. VIII 28, 2; Ann. 1866 p. 309ff. B. S. p. 401 n. 591. Overbeck Kunstmythologie III p. 655a, Atlas XVIII 6. Roscher Lexikon II p. 1375. Nogara T. XLIV A p. 69ff.

1239 (1063) **Szene aus einer Tragödie.**

Sie ist als solche kenntlich durch den Onkos (vgl. n. 267), mit dem der in der Mitte sitzende bärtige Mann und die auf ihn zueilende

Frau ausgestattet sind. Vielleicht handelt es sich um die Erkennung des Knaben, der vor dem in der Mitte sitzenden Manne auf das l. Knie gesunken ist und den dieser, heftig bewegt, mit beiden Händen anfaßt. Die Gebärde der heraneilenden Frau und die Aufmerksamkeit, mit der der Mann oberhalb des Knaben ihrer Rede zuhört, würden recht wohl zu der Annahme stimmen, daß jene überraschende Mitteilungen macht, die den Knaben betreffen. In dem gelben undeutlichen Gegenstand, den sie mit beiden Händen vorhält, könnte man ein Zeichen erkennen, das über den Ursprung des Knaben Aufschluß gibt.

Mon. dell' Inst. VIII 28, 3; Ann. 1866 p. 312 ff. Roscher Lexikon II p. 1570 Fig. 8. B. 8. p. 400 n. 589. Nogara T. XLV A p. 69 ff. Vgl. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1878 p. 124.

In dem oberen Stockwerke.

1240 **Athletenmosaik.**

Die Bilder, aus denen dieses Mosaik zusammengesetzt ist, wurden 1824 bei Gelegenheit einer von dem Grafen Velo unternommenen Ausgrabung in den Caracallathermen entdeckt. Sie dienten daselbst mit anderen Bildern, die zerstört vorgefunden wurden, als Fußbodenschmuck in den beiden halbkreisförmigen Anbauten des großen Mittelsaales. Die erhaltenen Stücke wurden auf Befehl Gregors XVI. in den Lateran gebracht und daselbst aneinander gefügt. Der hiermit beauftragte Mosaicist nahm von der Anordnung der Bilder in den Caracallathermen Abstand und ging bei der Zusammensetzung lediglich darauf aus, einen vollständigen Fußboden herzustellen, der den Dimensionen des gegebenen Raumes entsprach. Zwei Stücke, die dieser Absicht zuwiderliefen, wurden in dem ersten Zimmer des lateranischen Museums untergebracht (oben Seite 1). Mehrere unter den Namen, die den dargestellten Figuren beigefügt sind, und die Orthographie der Beischriften lassen darauf schließen, daß das Mosaik nicht zur Zeit des Caracalla, sondern erst im 4. Jahrhundert n. Chr. ausgeführt wurde. Die meisten der Bilder zeigen Athleten, die sich damals in Rom überhaupt oder im besonderen auf den mit den Thermen des Caracalla verbundenen Übungsplätzen hervorgetan hatten. Zwanzig Athleten sind in ganzer Figur dargestellt, sechsundzwanzig in Brustbildern. Jene halten größtenteils Siegespreise, Palmenzweige und Kränze, in den Händen; einzelne sind mit den für ihre Kampfart bezeichnenden Attributen ausgestattet, vier Faustkämpfer mit dem Caestus, zwei Diskoswerfer mit dem Diskos, ein Speerwerfer mit drei Speeren. An einem der Faustkämpfer (in der vorletzten Reihe oben) erscheint der Caestus durch ein ähnliches Boxinstrument verstärkt, wie wir ihm auf n. 1153 begegneten. Während die in ganzer Figur abgebildeten Athleten durchweg als junge, bartlose Männer charakterisiert sind, bekunden

die zum Teil bärtigen Brustbilder ein reiferes Alter und scheinen somit Porträts von berühmten Veteranen der Palästra zu sein. Außerdem sind, ebenfalls in ganzer Figur, acht Gymnasiarchen dargestellt, die sich offenbar um die Ausbildung der Athleten und um die Leitung ihrer Kämpfe besondere Verdienste erworben hatten. Man erkennt sie daran, daß sie im Gegensatze zu den nackten Athleten mehr oder minder bekleidet und als Greise oder dem Greisenalter nahestehende Männer charakterisiert sind. Andere quadratförmige Bilder enthalten Gegenstände, die für die Palästra bezeichnend waren, eine Herme (vgl. n. 1294), eine Striegel (vgl. n. 23), ein Ölfläschchen (Lekythos), Sprunggewichte (Halteres), Disken, einen Kranz und Palmenzweige, wie sie als Preise verliehen wurden, ein zweihenkliges Gefäß, das zu dem gleichen Zwecke oder zur Aufnahme des feinen Sandes diente, mit dem sich die Ringkämpfer einrieben (vgl. n. 23). Die Athleten scheinen nach ihren Typen größtenteils barbarischer Herkunft. Sie haben ebenso häßliche wie gemeine Gesichter und einen Ausdruck, den man geradezu als einen viehischen bezeichnen darf. Die Ausführung ist roh. Doch läßt sich dem Mosaicisten das Verdienst nicht absprechen, daß er die Entwicklung des Muskelsystems, auf der die Stärke der einzelnen Athleten beruhte, in naturwahrer Weise vergegenwärtigt hat.

Secchi il musaico Antoniniano rappr. la scuola degli atleti, Roma 1843. Blouet restauration des thermes de Caracalla pl. IV, V, XIV. Iwanoff architektonische Studien III Taf. T V (vgl. dazu die Erläuterung von Huelsen p. 73—75). Nogara I mosaici ant. conserv. nei pal. pontef. del Vatic e del Later. T. I—IV p. 1 ff. . Ein Stück des Mosaiks bei Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 223 Fig. 174. Der Caestus mit dem Boxinstrument: Jüthner über antike Turngeräte p. 98 Fig. 74. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 753 n. 23. Friedländer Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms II[5] p. 452. Jahrbuch d. arch. Inst. XXVI 1911 p. 8 Anm. 7. Es ist interessant, mit den Athleten unseres Mosaiks die Urteile zu vergleichen, die verschiedene Schriftsteller der Kaiserzeit über diese Berufsklasse fällen: Friedländer a. a. O. II[5] p. 448—449.

In einem anderen Saale des oberen Stockwerkes sind die Abgüsse der sämtlichen **Reliefs der Trajanssäule** ausgestellt, die auf Napoleons I. Befehl ausgeführt wurden. Man kann die Darstellungen hier bequemer studieren, als auf dem Trajansforum vor dem Originale. Es würde den Rahmen unseres Führers weit überschreiten, wollten wir auf all die Fragen antiquarischer und historischer Art eingehen, die sich an die einzelnen Bilder knüpfen. Wer sich näher orientieren will, sei vor allem auf die vollständige Publikation dieser Reliefs von Cichorius verwiesen (die Reliefs der Trajanssäule; Berlin 1896 und 1900), auf das Buch von E. Petersen Trajans dakische Kriege nach dem Säulenrelief erzählt (Leipzig 1899 u. 1903) und auf E. Strong Roman sculpture p. 166—213 Pl. LI—LXII (vegl. auch Kekule von Stradonitz die griech. Skulptur[2] p. 357 ff.).

Das Thermenmuseum.

R. Museo nazionale romano.

Die im Jahre 1911 erschienene Guida del Museo nazionale romano von Rob. Paribeni ist bereits mit Rücksicht auf die Neuordnung des Museums verfaßt, soweit sie bis zum Jahre 1911 durchgeführt war; doch beabsichtigt man, der Sammlung Ludovisi neue Räume in den augenblicklich von der Mostra archeologica okkupierten Teilen der Thermen anzuweisen.

Der Hof.

Die Beschreibung beginnt mit den längs der linken Seitenwand aufgestellten Skulpturen (Ala I).

1241 (77) **Kopflose Statue eines Athleten.**

Gefunden an der Via Ostiensis. Ergänzt die untere Hälfte des l. Unterschenkels nebst dem darunter befindlichen Stücke der Plinthe.

Die Statue scheint, soweit ihre geringe Ausführung ein Urteil gestattet, ein Bronzeoriginal aus dem letzten Viertel des fünften Jahrhunderts v. Chr., das Werk eines Künstlers aus der Schule des Polyklet wiederzugeben. Sie läßt sich in ungezwungener Weise nach Bildwerken ergänzen, die siegreiche Athleten darstellen im Begriffe, sich mit der r. Hand einen Kranz aufzusetzen (vgl. n. 1083). Die auf der r. Schulter sichtbare Ansatzspur würde dann von dem Bande (lemniscus) herrühren, mit dem Siegeskränze häufig verziert waren. Die L. hat jedenfalls auch irgendein Attribut gehalten, schwerlich, wie in der 2. Auflage dieses Führers vermutet worden ist, einen Palmenzweig, da dieser auch, wenn er in Bronze gearbeitet war, Spuren am Arme oder an der Schulter hinterlassen haben müßte.

Vgl. Röm. Mitteil. VI 1891 p. 304 n. 3. — Vgl. auch I monum. del museo Torlonia riprod. in fototipia n. 470 = S. Reinach répert. de la stat. II 2 p. 548 n. 1.

1242 (12) **Statue eines sitzenden Mädchens.**

Gefunden 1865 oder 1866 in dem sogenannten Stadium des Palatin (Catalogo delgi oggetti trov. fra il 4 sett. 1865 ed il 5 giugno 1866 al Palatino n. 132). Die abweichende Angabe in der vorigen Auflage unseres Führers beruht auf einer Verwechselung mit dem auf dem Palatin verbliebenen Gegenstück. Ergänzt ein Stück des l. Oberarmes.

Ein Mädchen sitzt in lässiger Haltung auf einem Felsen, mit übereinander geschlagenen Beinen, die l. Hand auf den Felsen stützend. Die Figur gleicht in dem Motive ihrer Körperhaltung und in allen wesentlichen Gewandmotiven einem Statuenfragmente im Vatikan n. 127. Die Unterschiede bestehen darin, daß die Dargestellte dort auf einem Sessel sitzt, daß sie unter dem Mantel einen Chiton aus leichtem Stoffe und Sandalen an den Füßen trägt. Die gleiche Ge-

stalt begegnet uns noch einmal in den Uffizien zu Florenz; dort entspricht sie in ihrer äußeren Erscheinung der Statue im Thermen-Museum, nur sitzt sie nicht auf einem Felsen, sondern auf den Schwanzwindungen eines seltsam geformten Seepferdes. Daß aber dies nicht das Ursprüngliche war, errät man daraus, daß die Falten des Mantels außen neben den Beinen rechtwinklig geknickt sind, wie es nur durch die Kante eines Sitzes motiviert sein kann; der Bildhauer hat sich gar nicht die Mühe gegeben, die Schwanzwindungen des Tieres bis unter diese Stellen zu führen und mit ihnen die fehlende Kante des Sitzes zu ersetzen. Dadurch ergibt sich klar, daß wir es dort mit einer späten gedankenlosen Variation zu tun haben. Aber auch die Fassung des Typus, wie wir sie hier vor uns sehen, kann nicht die ursprüngliche gewesen sein. Der Mantelzipfel außen neben dem r. Bein, der nur hier, nicht an den beiden anderen Exemplaren vorhanden ist und dessen Zusammenhang mit dem übrigen Mantel man sich umsonst klarzumachen sucht, ist so viel schlechter als das übrige Gewand und in einem so abweichenden Stile gearbeitet, daß wir in ihm ohne Mühe eine Zutat des späten Kopisten erkennen, einzig dazu bestimmt, die Masse des Felsensitzes zu beleben. Nicht anders steht es mit den lang herabhängenden Zipfeln auf der andern Seite. Daraus scheint sich zu ergeben, daß nur das Fragment im Vatikan das Original unverändert reproduziert, daß in den beiden andern Fällen aber dieses Original zu dekorativen Zwecken umgewandelt wurde. Für die hiesige Figur können wir die Veranlassung zu einer derartigen Umwandelung daraus entnehmen, daß in derselben Gegend des Palatin i. J. 1893 eine andere Statue entdeckt wurde, die ebensfalls ein weibliches Wesen auf einem Felsen sitzend darstellt. Man hat darin die genaue Replik einer in mehreren Kopien erhaltenen Figur erkannt, die man früher für Ariadne, neuerdings überzeugend für eine Muse erklärt hat. Augenscheinlich handelte es sich nur darum, für diese Statue ein entsprechendes Gegenstück zu schaffen, und der römische Bildhauer, dem die Arbeit in Auftrag gegeben war, half sich in seinem Mangel an eigener Erfindung oder besseren Vorbildern durch eine Anleihe bei einem ihm sonst bekannten hellenistischen Werke aus. Möglich, daß er dabei auch diese Figur durch ein Attribut in ihrer R. zur Muse stempelte, möglich auch, daß beide an ihrem Standort auf dem Palatin nur allgemein als Nymphen gelten sollten.

Monum. dei Lincei V 1895 p. 77 ff. Fig. 34 (p. 82 b). S. Reinach répert. de la stat. II 2 p. 690 n. 6. Jahreshefte d. österr. arch. Inst. XIII 1910 p. 133 Fig. 66, p. 135 (die Ähnlichkeit mit der Andromeda des verglichenen Wandbildes ist zu allgemein, als daß sie uns nötigte, an Abhängigkeit des Malers von dem Typus der palatinischen Statue zu glauben). Vgl. Bull. dell' Inst. 1866 p. 162. Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom I n. 835. Amelung Führer durch die Ant. in Florenz n. 108. Cultrera saggi sull' arte ellenistica e greco-rom. p. 166 ff. — Das mutmaßliche Gegenstück: Mon. dei Lincei a. a. O. p. 75 ff. Fig. 33 (p. 81a). Reinach a. a. O. p. 690 n. 5. Vgl. Röm. Mitteil. VIII 1893 p. 96 n. 8. Über die Deutung der Gestalt als Muse: Röm. Mitteil. XVII 1902 p. 173 ff. T. VI (vgl. auch Jahreshefte d. österr. arch. Inst. X 1907 p. 318).

1243 (16) **Statue einer Vestalin** (vgl. n. 1528 Anm.).

Die Dargestellte ist als Vestalin kenntlich an der Binde (infula), die das Haar in fünf Windungen umgibt. Näheres über die Tracht der Vestalinnen s. in den Vorbemerkungen zu n. 1357—1361.

Jordan der Tempel der Vesta u. das Haus der Vestalinnen T. VIII 3 p. 44. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 660 n. 10. Vgl. Notizie d. scavi 1883 p. 434. Americ. Journal of archaeol. 1908 p. 335.

1244 (20) **Torso einer Statuette des Diomedes.**

Gefunden an dem Palatin. Ergänzt ein Teil des l. Oberarms.

Die Statuette war eine sauber gearbeitete verkleinerte Wiederholung eines besonders durch eine Münchener Statue bekannten Typus, der Diomedes darstellte im Begriffe, das Paladium aus Troia fortzutragen. Köpfe des Typus sind besprochen unter n. 1027 und 1275.

Furtwängler Meisterwerke p. 316. — Über die Münchner Statue: Furtwängler-Wolters Bildw. d. Glyptothek n. 304.

1245 (25) **Statue eines Jünglings.**

Ergänzt die Nase, kleine Flicken in den Lippen, der vordere Teil des Halses mit dem unteren Teile des Hinterkopfes, der r. Fuß mit dem daran ansetzenden Stücke des Stammes und dem darunter liegenden Teil der Plinthe, der obere Teil des l. Fußes und ein Teil des l. Unterschenkels da, wo er gebrochen war.

Der Körper wurde in dem Tablinum der unterhalb Marino gelegenen Villa des Quintus Voconius Pollio, der Kopf an einer mehrere Meter von dem Tablinum entfernten Stelle derselben Villa gefunden. Doch scheinen sie zusammenzugehören, da die beiden Brüche auf der Rückseite des Halses genau aufeinander passen und auch die Ausführung sowie die Qualität des Marmors hier wie dort gleichartig erscheint. Das Gesicht erinnert an bekannte Apollontypen. Man wird in dem Dargestellten einen Genius erkennen dürfen.

Bullettino comunale XII 1884 T. XVII—XIX 11 p. 158, p. 215 n. 11. Vgl. Notizie d. scavi 1884 p. 107, p. 159. Röm. Mitteilungen VII 1892 p. 337.

1246 (29) **Kopflose Statue des Herakles.**

Gefunden in der Villa des Voconius Pollio (vgl. n. 1245). Ergänzt der ganze r. Fuß, der l. abgesehen von dem hinteren Teile, beinah die ganze Plinthe.

Die Statue erinnert in ihrem Motive an die kolossale vatikanische Bronzestatue n. 293; doch ist ihr Körper etwas schlanker. Daß sie auf ein Bronzeoriginal zurückgeht, beweist im besonderen die starke Herausarbeitung der Löwenhaut.

Monum. dei Lincei XIV 1910 p. 183ff. Fig. 2. Vgl. Notizie degli scavi 1884 p. 107. Bullettino comunale XII 1884 p. 158. Röm. Mitteilungen VII 1892 p. 337.

1247 (38) **Statue des Apollon.**

Gefunden in der Villa des Voconius Pollio (vgl. n. 1245). Ergänzt ein Stück am Schädel.

Der Gott ist in ruhig gesammelter Haltung dargestellt, sinnend den Blick ins Weite gerichtet. Seine Kithara war in die Vertiefung

eingesetzt, die man in dem Gewandstücke auf dem Kessel des Dreifußes wahrnimmt. Wie der erhaltene Rest der Oberarmes beweist, war der l. Arm vorgestreckt; seine Hand ruhte lässig auf dem Stege oder hielt eines der Hörner gefaßt; doch könnten die Finger auch spielend in die Saiten gegriffen haben. Die Hand des abwärtshängenden r. Armes hielt vermutlich das Plektron. In stilistischer Hinsicht scheinen sich in der Figur verschiedene Richtungen zu kreuzen. Körper und Gewand sind nicht vor der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. denkbar, während der Kopf mit seinen ernsten großen Zügen vielmehr Werken des 5. Jahrhunderts entspricht. Deshalb läßt sich vorläufig ein sicheres Urteil über die Datierung des Originals dieser technisch geschickt, aber ohne Geist gearbeiteten Kopie nicht fällen. Das aber läßt sich auch aus dieser Wiederholung erkennen, daß es dem Schöpfer des Originales nicht so sehr auf Verkörperung seelischen Gehaltes als auf äußerlich vollendete Erscheinung ankam. Die Stilisierung der Haare wie der Falten und die freie Herausarbeitung der Dreifußstützen mit der mannigfach gewundenen Schlange lassen darauf schließen, daß jenes Original in Bronze gegossen war.

Bullettino comunale XII 1884 T. XVII—XIX n. 10 p. 158, p. 215 n. 10. Vgl. Notizie d. scavi 1884 p. 107. Overbeck Kunstmythologie IV p. 192 n. 7. Röm. Mitteilungen VII 1892 p. 337.

1248 (52400) **Torso einer Knabenstatue.**

Gefunden im Hochsommer 1902 in Via Tasso.

Der Torso stammt von einer lebendig gearbeiteten Wiederholung jener polykletischen Siegerstatue, deren vollständigste Kopie im Dresdner Museum erhalten ist. Vgl. n. 56 (einen Torso der gleichen Figur in härterer, schematischer Ausführung), 93 und 1112 (zwei Köpfe des gleichen Typus).

Bullettino comunale XXXIV 1906 T. II p. 11ff.

1249 (51) **Kopflose Statue der Hera** (vgl. n. 1528 Anm.).

Gefunden 1878 in dem sogenannten Stadium des Palatin.

Die Statue ist eine Wiederholung der mit der Hera Barberini (n. 295) nächstverwandten Hera Borghese-Jacobsen (vgl. n. 26). Aber die Gewandmotive sind hier in einer effektvollen Weise und mit einem technischen Raffinement vorgetragen, wie es erst seit der Regierungszeit des Hadrian und vor allem zur Zeit der Antonine ausgebildet wurde (vgl. n. 930—932). In jener Zeit also muß diese Kopie gearbeitet sein. Auf beiden Schultern haben sich Reste von Locken erhalten; entweder hatte der Bildhauer mit ihnen die einfache Frisur des Originales bereichert oder sein Werk mit einem im Typus abweichenden Kopfe, vielleicht mit einem Porträtkopfe ausgestattet.

Notizie d. scavi 1879 T. I 2 p. 40 (vgl. 1878 p. 93). Vgl. Matz-Duhn zerstreute Bildw. in Rom I n. 583. Furtwängler Meisterwerke p. 117. Monum. dei Lincei V 1895 p. 77ff. Klein Praxiteles p. 64 n. 5. Arndt la glyptothèque Ny-Carlsberg p. 92.

1250 (105) **Mädchenstatue als Brunnenfigur.**

Gefunden 1889 innerhalb der Ruinen eines umfangreichen, antiken Gebäudes, die auf den Prati di Castello zwischen Ponte Cavour und der Engelsburg zutage kamen.

Das Mädchen hat sich in einen weiten faltenreichen Mantel gehüllt, der über den Hinterkopf gezogen ist und die Arme vollständig bedeckt. In dem Kruge neben dem l. Beine war die Leitung des Wassers angebracht. Das anmutige Motiv ist von der Kunst des 4. Jahrhunderts v. Chr. geschaffen worden. Die Oberfläche hat reichliche Spuren der ursprünglichen Polychromie bewahrt. Man erkennt, daß Blau die Grundfarbe des Chitons war. Die Borten dieses Gewandes und des Mantels sind dunkelrot. An den Haaren, den Schuhen und dem Kruge haben sich Reste gelber Farbe erhalten.

Notizie d. scavi 1889 p. 188f. — Man vergleiche die ebenfalls gut erhaltenen Reste der Bemalung an der Aphroditestatue im nächsten Gange mit der Museumsnummer 125.

1251 (66) **Kopflose Statuette der Siegesgöttin.**

Früher im Museo Kircheriano.

Als Nike war dieses in seiner Einfachheit so reizvolle Figürchen durch die Flügel bezeichnet, deren Ansatzspuren sich im Rücken erhalten haben. Das Werkchen — zweifellos ein griechisches Original — stammt aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr.

1252 (68) **Statue einer Adorantin.**

Früher im Palazzo Sciarra. Ergänzt die Nase, der Hals mit den entsprechenden Teilen des Himation, beide Unterarme, die Füße und die Plinthe.

Die Figur gibt in harter sorgfältiger Arbeit den gleichen Typus wieder, über den wir bereits unter n. 241 u. 1038 gehandelt haben. Die Hände müßten erhoben und mit der Innenfläche dem Beschauer zugewendet sein. Der Kopf gehört nicht zu der Statue; er ist ein Porträt der Lucilla, der Gemahlin des Lucius Verus. Ursprünglich war an der Statue der Mantel über den Hinterkopf gezogen.

Matz-Duhn zerstreute Bildw. in Rom I n. 1421.

1253 (237) **Kopflose Statuette der Hygieia.**

Sie war mitten durchgebrochen. Am Bruch ist allerlei geflickt.

Die Statuette gibt einen Typus der Heilgöttin wieder, der unter dem Namen der Hygieia Hope bekannt ist. Näheres über ihn s. unter n. 1341.

Jahrbuch d. arch. Inst. XIX 1904 p. 66.

Nordwestwand (Ala II).

In dieser Wand öffnen sich sechs Türen auf ehemalige Wohnungen der Karthäusermönche. Von diesen wird die erste (A) die Münzsammlung des Museums beherbergen, die zweite, fünfte und sechste (B, E, F) Sammlungen von gestempelten Bleiröhren, Ge-

wichten und Tonstempeln; doch sind diese Abteilungen zurzeit noch nicht dem Publikum geöffnet. Die dritte und vierte Wohnung (C, D) enthalten interessante Inschriften, vor allem die Fragmente der Arvalakten, d. h. der Protokolle, die im Auftrage der Arvalbrüderschaft über die von ihr vorgenommenen sakralen Funktionen aufgenommen wurden (vgl. n. 1528 Anm.). Der Mittelpunkt dieser Brüderschaft war der von einem Haine umgebene Tempel einer Ackergöttin, der Dea Dia, der auf dem rechten Tiberufer an der Westgrenze der römischen Feldmark fünf Miglien vor der Porta Portuensis lag. Das dreitägige Fest der Göttin fiel in den Monat Mai. Eine besonders bedeutungsvolle Handlung fand an dem zweiten Tage statt, nämlich ein Tanz, den die Arvalen in dem für das Volk verschlossenen Tempel der Göttin aufführten. Sie schürtzen ihre Toga praetexta auf (vgl. n. 383), nahmen Textbücher (libelli) zur Hand und skandierten, im Dreischritt stampfend (tripodaverunt), das in den Textbüchern enthaltene uralte Lied, das uns in einem Protokolle aus dem Jahre 218 n. Chr. (in dem ersten der in der Behausung D zugänglichen Zimmer) erhalten ist und dessen Sinn für die Arvalen der Kaiserzeit gewiß ebenso unverständlich war, wie er es für die modernen Philologen ist. Ursprünglich scheint die Brüderschaft, vermutlich im Zusammenhange mit dem Feste der Dea Dia, auch den sühnenden Umgang um die römische Feldmark (lustratio agri), die Ambarvalia, vorgenommen zu haben. Dem Charakter der Korporation entsprechend war das Attribut ihrer Mitglieder der Ährenkranz (corona spicea. Vgl. n. 217). Das hohe Alter der Brüderschaft ergibt sich nicht nur aus der Sprache des Arvalliedes, sondern auch aus anderen Tatsachen, von denen ich nur zwei besonders schlagende anführe. Wir erfahren aus den Protokollen, daß, wenn es nötig wurde, ein eisernes Instrument in den der Dea Dia geheiligten Bezirk einzuführen, dies durch besondere Opfer (piacula) gesühnt werden mußte. Ferner sind die Tongefäße, die bei den Ausgrabungen in diesem Bezirke gefunden wurden und offenbar zu dem Kultusapparate der Arvalen gehörten, entweder einfach mit der Hand oder unter Beihilfe eines ganz primitiven Surrogates für die Drehscheibe gearbeitet. Wir dürfen hieraus den Schluß ziehen, daß die Stiftung der Brüderschaft in eine Periode hinaufreicht, während deren der Gebrauch eiserner Instrumente wie der Drehscheibe den Latinern noch unbekannt war.

Da die Literatur vor der Zeit des Augustus über die Arvalen schweigt, so scheint es, daß die Brüderschaft während der letzten Zeit der Republik entweder vollständig eingegangen war oder jegliche Bedeutung verloren hatte. Unter der Regierung des Augustus erwachte sie zu neuem Leben. Der Kaiser wurde selbst Arval und wirkte dahin, daß Mitglieder seiner eigenen wie überhaupt der vornehmen römischen Familien kooptiert wurden. Infolgedessen besorgte die Brüderschaft

nicht mehr ausschließlich den Kultus der Dea Dia, sondern wurde zugleich ein Organ des Kaiserkultus. Sie feierte die Geburtstage der Herrscher, legte Gelübde für deren Wohl ab, pflegte den Kultus der vergötterten Kaiser, deren Zahl im Jahre 183 sechzehn, 218 zwanzig betrug, und verrichtete mancherlei andere Funktionen ähnlicher Art. Außerdem ließen die Arvalen seit der Zeit des Augustus ihre Protokolle auf Marmorplatten einmeißeln und diese an oder in dem Tempel der Dea Dia anbringen. Die meisten erhaltenen Stücke wurden in der fünf Miglien vor der Porta Portese gelegenen Vigna Ceccarelli, die den größten Teil des Bezirkes der Dea Dia umfaßt, einige, die verschleppt worden waren, an verschiedenen anderen Stellen gefunden. Das älteste Stück datiert aus der Zeit des Augustus, dem Jahre 21 v. Chr. (in dem ersten Zimmer der Behausung C die erste Tafel an der l. Wand oben), das jüngste aus der Zeit des Gordianus III., dem Jahre 241 n. Chr. (im ersten Zimmer der Behausung D). Die Protokolle sind so ausführlich, daß wir die Funktionen der Arvalen genauer kennen als die irgendwelcher anderen religiösen Körperschaft.

Der zylinderförmige, von einem kuppelförmigen Aufsatze gekrönte Gegenstand aus Travertin, der in dem ersten Zimmer der Behausung C aufgestellt ist, stammt aus der Vigna Ceccarelli und lag daselbst lange unbeachtet auf dem Hügel, der sich im Haine der Dea Dia erhob. Sein Reliefschmuck besteht unten aus Bukranien, die durch Girlanden verbunden sind, oben aus einer Schlange, die sich um die Kuppel des Aufsatzes windet. Die geläufige Annahme, daß dieser Gegenstand als Altar gedient habe, ist unzulässig, da ein Altar notwendig eine horizontale Oberfläche haben mußte. Vielmehr haben wir darin ein Kultusmal des durch die Schlange symbolisierten Genius loci zu erkennen, dem von den Arvalen, wie die Protokolle berichten, bisweilen Schafe geopfert wurden.

Henzen acta Arvalium quae supersunt, Berol. 1874. CIL VI n. 2033—2119, n. 32338—32398. Ephemeris epigrafica VIII 1892 p. 316—350. Weiteres bei Mommsen Reden und Aufsätze p. 270ff., Roscher Lexikon d. gr. u. röm. Mythologie I 1 p. 964ff. und Pauly-Wissowa Real-Encyclopädie IV p. 1463ff. Der angebliche Altar: Henzen scavi nel bosco sacro dei fratelli Arvali T. V 5 p. IX, p. 106.

In dem größeren Nebenraum der Behausung D befinden sich noch einige besonders interessante Inschriften:

1254 (443) **Travertinplatte** (gefunden beim Bau des Finanzministeriums) mit einer Inschrift aus dem Jahre 115 v. Chr. (Arbeitsvertrag über Wiederherstellung der Via Caecilia, einer südöstlichen Zweigstraße der Via Salaria, verdungen durch den Censor L. Caecilius Metellus).

Notizie d. scavi 1896 p. 87ff. mit Abb. CJL VI 3824 u. 31603. Pauly-Wissowa Real-Encyklopädie III p. 1213 n. 93 Z. 52ff.

1255 (445) **Ehreninschrift des L. Iulius Vehilius Gratus Iulianus,** der zur Zeit des Kaisers Commodus nach glänzend absolvierter Laufbahn im Zivil- und Militärdienste und, nachdem er sich in Kriegen

gegen die Parther, die Germanen und die Briten ausgezeichnet hatte, Prätorianerpräfect geworden war, aber kurze Zeit, nachdem er diese Stellung angetreten hatte, im Jahre 189 n. Chr. auf Befehl des Kaisers ermordet wurde. Damals muß man sein Ehrendenkmal zerstört und in den Tiber geworfen haben, aus dem die Inschrift i. J. 1887 wieder herausgefischt worden ist. Sie berichtet unter anderm von Kämpfen gegen die Kostoboker (in der Inschrift sind sie Castabocae genannt). Den Einfall dieser barbarischen Völkerschaft in Griechenland erwähnt Pausanias im 10. Buche seiner Periegese (34, 5) als zu seiner Zeit geschehen. Daraus ergibt sich ein terminus post quem für die Zeit, in der Pausanias sein Werk vollendete; allerdings wird jener Einfall von einem Gelehrten in das Jahr 169, von einem anderen in die Zeit kurz nach 175, von einem dritten in das Jahr 178/179 datiert.

Notizie d. scavi 1887 p. 536ff. Archäol.-epigr. Mitteil. aus Österreich XIII 1890 p. 186ff. Jahrbücher für Philol. 1890 p. 375. Hitzig- Blümner Pausanias III p. 818f. Robert Pausanias als Schriftsteller p. 269.

1256—1258 **Drei Säulchen aus Peperin** (vom Palatin), auf deren einer des Fertor Erresius, Königs der Aequicoli, gedacht wird, dem die Legende die Institution des Ius fetiale zuschrieb; auf den beiden anderen werden Gottheiten genannt — Anabestae und Remureina —, deren Namen uns nur hier begegnen.

Pauly-Wissowa Real-Encyclopädie I p. 597, 60ff. p. 2015, 47ff. VI p. 2222, 29ff. p. 2259, 44ff. Roscher mythol. Lexikon I p. 329, 64ff. IV p. 74, 36ff.

1259 **Marmorplatte in Form der Schmalwand einer Truhe** für Brot und Mehl, wie sie heute noch bei der Landbevölkerung Italiens in Gebrauch sind. Die Platte stammt von dem Grabgebäude des Bäckermeisters C. Vergilius Eurysaces (dicht vor Porta Maggiore), für dessen Frau Atistia der Inschrift zufolge dieses seltsame Grabmal bestimmt war.

CJL I p. 222. Vgl. E. Caetani-Lovatelli passeggiate nella Roma antica p. 169.

In dem Gange:

1260 (12789) **Statue einer sitzenden Göttin.**

Früher im Palazzo Giustiniani. Ergänzt das r. Schienbein, die Füße und Kleinigkeiten. Der Kopf und beide Arme waren besonders gearbeitet und eingesetzt.

Auf einem Stuhle, dessen Beine abgebrochen sind, sitzt eine weibliche Gestalt mit vollen matronalen Formen, umhüllt mit Peplos und Mantel. Auffallend ist das Bestreben des Bildhauers, die Körperformen, besonders die der Brust, durch die etwas überreich und kraus behandelte Gewandung sichtbar werden zu lassen. Die Art, wie das geschehen ist, und der monumentale Wuchs der Gestalt lassen uns auf ein attisches Original aus dem Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. schließen.

Galleria Giustiniani I T. 4. Clarac 468, 882. Bullettino comunale XXXII 1904 p. 50ff. Fig. 9—10. Vgl. Matz-Duhn zerstr. Bildwerk. in Rom I n. 607 (der Kopf, den die Statue früher trug, ist jetzt links neben ihr aufgestellt, da er von einem anderen Werke stammt).

1261 (103) **Kopf des jugendlichen Asklepios.**

Gefunden auf dem Palatin (die Angabe in der Guida, daß der Kopf aus dem Kircherianum stammt, ist irrtümlich; er ist auf einer alten Photographie des kleinen Museums auf dem Palatin deutlich zu erkennen).

Der Kopf ist als Asklepios an der starken Rolle kenntlich, die den üppigen Lockenkranz des Vorderkopfes und des Nackens von den strenggescheitelten Haaren des Hinterkopfes sondert. Das Gesicht ist mit lebendigem Ausdruck leicht zur r. Schulter gewendet. Augenscheinlich liegt ein nicht reizloses Bronzeoriginal des 4. Jahrhunderts v. Chr. zugrunde, interessant schon wegen der Seltenheit jugendlicher Asklepiostypen, zumal aus einer Zeit, in der, wie uns überliefert ist, Skopas und Timotheos den Gott unbärtig gebildet haben, auch Kalamis, wenn wir annehmen, daß es einen jüngeren Künstler dieses Namens gegeben hat (vgl. n. 6). Unser Interesse wächst, wenn wir erfahren, daß unter den römischen Antiken außer einer Wiederholung (im 15. Zimmer des lateranischen Museums) auch ein verwandter Typus in drei Exemplaren vertreten ist, deren bestes sich in Villa Albani befindet (n. 1822), zumal es nicht unwahrscheinlich ist, daß wir auch in diesem Typus einen jugendlichen Asklepios zu erkennen haben. Freilich gibt sich die Verwandschaft nur in der sehr eigenartigen Haarbehandlung — hie und da stimmen Locke für Locke überein — und der charakteristischen dreieckigen Form der Stirn zu erkennen, während die Gesichtszüge beider Typen stark voneinander abweichen. Spätere Studien werden vielleicht dazu gelangen, dieses seltsame Verhältnis zwischen beiden Schöpfungen zu erklären. Zu ihnen hat sich seit kurzem auch das Oberteil einer Statue gesellt, abermals einer Darstellung des jugendlichen Asklepios, das bei den englischen Ausgrabungen in Sparta zutage trat; leider handelt es sich auch dort nur um eine ziemlich späte Kopie römischer Zeit.

Jahreshefte d. österr. arch. Inst. XI 1908 p. 111ff. Abb. 16, 17 (ebenda Abb. 18 die Kopie im Lateran). Vgl. Ausonia III 1908 p. 114. Das Statuenfragment in Sparta: Annual of the Brit. school at Athens XII 1905—6 p. 435f. Fig. 2.

1262 (112) **Kopf der Athena.**

Vormals im Museo Kircheriano. Ergänzt die Spitzen des Helmvisiers, die Nase, Splitter an der Lippe.

Der Kopf ist eine hart gearbeitete Wiederholung des Kopfes der Minerva Giustiniani (n. 38 und 782).

Furtwängler Meisterwerke p. 593 Anm. 2.

1263 (114) **Fragment eines Marmorgebälks.**

Gefunden im sog. Stadium auf dem Palatin.

Der Fries ist mit einer tragischen Maske, Lorbeerzweigen und einem Vogel in Hochrelief verziert. Aus der leichten Biegung im horizon-

talen Sinne erkennt man, daß das Gebälk von einem Gebäude mit gerundetem Grundriß stammen muß. Auf einem anderen Fragmente gleicher Provenienz, das bereits im 16. Jahrhundert zutage gekommen war, ist an Stelle der Maske eine Lyra dargestellt. Augenscheinlich haben beide Fragmente zu einem kleinen Rundbau gehört, den eine Ausgrabung um 1545 inmitten des Peristyls des Flavierpalastes bloßgelegt hatte. Natürlich kann es sich da in keinem Falle um den Tempel des Apollon gehandelt haben, wie die ersten Ausgräber nach den Ornamenten des Frieses geschlossen hatten, ebensowenig um das Sacellum der Vesta auf dem Palatin oder seinen Säulenhof. Die Auswahl der Ornamente erklärt sich leicht bei einem Gebäude, das mit dem Palaste des Augustus in Verbindung stand; war doch Apollo der Schutzgott der Kaiserwohnung.

Monum. d. Lincei V p. 79 Fig. 35. Vgl. Bullettino comunale XI 1883 p. 201f. T. XVII/XVIII 4. Röm. Mittel. X 1895 p. 28ff. Jordan-Hülsen Topographie d. Stadt Rom I 3 p. 76 Anm. 90.

1264 (520) **Marmorwerk, eine antike Bühne (Skene) darstellend.**

Das eigenartige Marmorwerk — vielleicht ein Baumodell, das als Anathem des Architekten geweiht war, — stellt eine Bühnenwand mit den drei obligaten Türen dar und deutet den vor ihr liegenden Platz, auf dem sich die Schauspieler bewegten, durch die unten vortretende Leiste an. Die viereckigen Nischen zwischen den Türen werden bestimmt gewesen sein, mit gemalten Tafeln gefüllt zu werden. Das kleine Denkmal gibt uns einen Begriff von der späthellenistischen und früh-römischen Bühne. Vgl. n. 1481.

Notizie d. scavi 1896 p. 67ff. Dörpfeld-Reisch das griechische Theater p. 333f. Fig. 84. Jahreshefte d. österr. arch. Inst. V 1902 p. 188ff. Fig. 53—55.

Man beachte und vergleiche die beiden Torsen Museumsnummer 652, 653; der eine stammt von einer Wiederholung der Statue, die uns durch die Kopie des Stephanos in Villa Albani (n. 1846) am bekanntesten ist, der andere von einer polykletischen Knabenstatue.

1265 (47808) **Vorderseite eines Altars der Lares Augusti.**

Gefunden auf der Tiber-Insel.

Vgl. n. 901, 1040 und 1528 Anm.

CIL VI 446.

1266 (1023) **Pfeiler mit Inschrift.**

Die Fragmente, aus denen dieser Pfeiler wieder zusammengesetzt werden konnte, wurden, in eine Mauer verbaut, am äußersten Rande des Marsfeldes bei S. Giovanni dei Fiorentini gefunden, in der Gegend, die im Altertum Tarentum hieß.

Die Inschrift gibt den Rechenschaftsbericht über die Säkularfeier der Stadt Rom wieder, die der Kaiser Augustus i. J. 17 v. Chr. abgehalten hatte. Der Pfeiler, in den die Inschrift eingegraben ist, war an ebendem Orte, an dem die Fragmente gefunden wurden, aufgestellt,

da in diesem Teil des Marsfeldes die mit der genannten Feier verbundenen Spiele stattgefunden hatten. Das Aktenstück, so trümmerhaft es überliefert ist, wirft ein interessantes Schlaglicht auf die Weise, in der Augustus unter möglichster Schonung der republikanischen Formen jenes Fest dazu benutzte, um der von ihm neu eingeführten Staatsordnung eine religiöse Weihe zu geben. Die Feier wurde von dem Kollegium der quindecimviri sacris faciundis geleitet. Da Augustus und sein Reichsverweser Agrippa Mitglieder dieses Kollegiums waren, so hatte es nichts Anstößiges, wenn sie bei der Feier allenthalben in den Vordergrund traten. Gewisse Gebete, die zum Teil von Augustus vorgesprochen wurden, erinnern auffällig an die von den modernen Monarchien vorgeschriebenen Kirchengebete. Man betete für das Wohl des römischen Volkes, für dessen Legionen — offenbar eine von dem nunmehrigen obersten Kriegsherrn eingeführte Neuerung —, für die quindecimviri, unter denen Augustus einbegriffen war, für deren Verwandte und Diener. Selbst ein ganz kurzer Auszug aus dem Festprogramme würde zu weit führen. Es sei hier nur darauf hingewiesen, daß darin auch des carmen saeculare gedacht wird, das Horaz für die Feier verfaßte. Es wurde am dritten Tage des Festes, am 3. Juni des Jahres 17 v. Chr., auf dem Palatin, nachdem daselbst dem Apoll und der Diana ein unblutiges Opfer dargebracht worden war, von siebenundzwanzig Knaben und siebenundzwanzig Mädchen gesungen und danach auf dem Kapitol wiederholt. Man liest in der zwanzigsten Zeile von unten

carmen composuit Q. Horatius Flaccus.

Die Fragmente des anderen Pfeilers, der an der rechts anstoßenden Wand wieder aufgebaut worden ist, wurden gleichzeitig und an derselben Stelle gefunden wie die augusteischen. Die Inschriften dieses Pfeilers enthalten das Programm des unter Septimius Severus 204 n. Chr. gefeierten Säkularfestes.

Monumenti pubbl. dalla r. Acc. dei Lincei I fasc. 3 (1891) p. 617—672. Ephemeris epigraphica VIII 1892 p. 225—309. Diehl inscr. latinae n. 9, 10. Vgl. Mommsen in der Wochenschrift „Die Nation" 1891 p. 161—163.

1267 (171) Mosaik, Nillandschaft.

Gefunden 1858 auf dem Aventin bei S. Saba in der Vigna Maccarani, heute Torlonia. Vormals im Museo Kircheriano.

Es sind Anzeichen vorhanden, daß sich in Ägypten unter der Herrschaft der Ptolemäer eine Landschaftsmalerei entwickelte, die den Nil und seine Umgebungen darstellte und Pygmäen als Staffagefiguren verwendete. Mit den zahlreichen Kultureinflüssen, die Alexandreia nach dem Westen ausstrahlte, fand diese Kunstgattung auch in Italien Eingang. Das Interesse, das man ihr in Rom entgegenbrachte, mag im besonderen dadurch gefördert worden sein, daß das alte Wunderland Ägypten, seitdem es durch die Siege des

Octavian dem römischen Reiche einverleibt worden war, ein beliebtes Reiseziel der gebildeten Römer wurde. So begegnen wir seit dem Beginn der Kaiserzeit in den römischen Häusern häufig Wandgemälden und Mosaikfußböden, die Nillandschaften darstellen.

Unser Mosaik zeigt links im Hintergrunde eine Mauer, über die eine Palme und zwei hohe viereckige Türme emporragen. Vielleicht soll hierdurch eine von einer Mauer umgebene Villenanlage vergegenwärtigt werden; denn wir wissen, daß während der Kaiserzeit in den Villen vielfach Türme angebracht wurden, die eine weite Aussicht gewährten. Rechts liegt, von Palmen beschattet, ein Gartenhaus ägyptisch-hellenistischen Stils. Vor diesen Gebäuden fließt der Nil, aus dessen Gewässer Schilfstengel, Papyrusstauden und Lotuspflanzen emporragen. Ein Hippopotamos schreitet darin auf einen Nachen los, in dem sich zwei Pygmäenweibchen befinden, während von oben zwei Pygmäen mit geschwungenen Speeren auf das Ungeheuer zueilen. Ein dritter Pygmäe schreitet unterhalb des Hippopotamos einher, auch dieser mit einem Speer in der Rechten. Anstatt der Schilde bedienen sich diese drei Pygmäen der Oberstücke tönerner Amphoren, durch die sie die l. Arme durchgesteckt haben. Rechts unten sieht man ein zweites Hippopotamos und links ihm gegenüber ein Krokodil mit aufgesperrtem Rachen, das bereit scheint, mit jenem den Kampf zu beginnen. Oberhalb des Hippopotamos schreitet ein Pygmäe, der in jeder Hand zwei gelbe Stäbchen hält, nach rechts, eine Figur, deren Beziehung zu den übrigen nicht mit der erwünschten Klarheit hervortritt. Über der Landschaft schweben zahlreiche Vögel. Die Felder, in die der Rahmen des Bildes eingeteilt ist, sind mit Gruppen von szenischen Masken und Vögeln ausgefüllt.

Bull. dell' Inst. 1870 p. 80. De Ruggiero Catalogo del Museo Kircheriano I (Roma 1878) p. 265 n. 1. Römische Mitteilungen VII 1892 p. 337. Jahrbuch d. arch. Inst. XXVI 1911 p. 8 Anm. 7. Über die ägyptische Landschaftsmalerei: Helbig Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 101, p. 302—303. Lumbroso l'Egitto al tempo dei Greci e dei Romani 2. ed. p. 11ff. Röm. Mitteil. XXVI 1911 p. 55ff. p. 78ff. p. 127ff. (Rostowzew). Über die Reisen nach Ägypten: Friedländer Darstellungen aus d. Sittengeschichte Roms II p. 92f., p. 124ff. Über die in den römischen Villen angebrachten Türme: Helbig a. a. O. p. 107. Man vergleiche die Masken in der Umrahmung des Mosaikbodens im Lateran n. 1231.

Nordostwand (Ala III).

Auf der Brüstung nach dem Garten zu:

1268 (656) **Statuenfragment.**

Gefunden auf dem Palatin.

Erhalten ist das r. Bein einer Jünglingsfigur, daneben ein Stamm, an dem ein Köcher aufgehängt ist. Das Fragment stammt von einer guten Wiederholung des sog. Apollon auf dem Omphalos und ist insofern wichtig, als durch den Köcher, eine Zutat des Kopisten, die

Bedeutung der Statue als Apollon gegen abweichende Erklärungen bestätigt wird.

Journal of hell. stud. XXVI 1906 p. 278ff. Abhandl. d. phil.-hist. Klasse d. sächs. Gesellsch. d. Wiss. XXV, IV 1907 p. 66.

An der Wand:

1269 (907) **Medeiasarkophag.**

Er war bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Rom bekannt. Hierüber und über seine weiteren Schicksale vgl. Robert die ant. Sarkophagreliefs II p. 215.

Links sieht man, wie die Kinder des Iason und der Medeia der Braut des Iason, Glauke oder Kreusa, die verhängnisvollen Geschenke darbringen, die den Tod der Jungfrau zur Folge hatten. Die Szene erscheint ähnlich behandelt wie auf dem vatikanischen Fragmente n. 318. Doch ist am l. Ende der Platte die Figur des Iason beigefügt, der die Knaben offenbar seiner Braut zugeführt hat. Die rechts folgende Szene zeigt die todbringende Wirkung jener Geschenke. Von wildem Schmerze gepeinigt, springt die Braut von einer Art Podium herab, hinter dem eine Kline steht (gemeint ist vielleicht das Ehelager). Ihr Vater Kreon blickt ihr verzweifelt nach, mit der R. in seinen Haaren wühlend und den l. Arm vorstreckend. Hinter ihm stehen zwei Trabanten; vor dem linken liegt auf dem Boden sein Helm. Es folgt eine Szene, die darstellt, wie sich Medeia zum Morde ihrer Kinder anschickt. Die zugehörigen Figuren haben stark gelitten, lassen sich aber mit Hilfe anderer besser erhaltener Sarkophagreliefs ergänzen. Medeia hält in der R. das blanke Schwert, in der L. die Scheide. Die vor ihr befindlichen Knaben sind sich der Gefahr, die ihnen droht, nicht bewußt, sondern streiten sich arglos um einen Ball. Der vordere Knabe springt, um seinem ihn verfolgenden Bruder zu entgehen, über eine jener Walzen, deren sich die Alten zur Ebenung des Bodens bedienten (vgl. n. 1924), und hält den Ball mit beiden Händen weit von sich ab, während der andere beide Hände auf die Schultern des Bruders legt, um ihn festzuhalten. Am r. Ende der Platte sieht man Medeia, wie sie ihren Drachenwagen besteigt, um darauf das Weite zu suchen. Sie hat den einen der getöteten Knaben über die Schulter geworfen; die andere Leiche, von der nur das l. Bein und der r. Fuß sichtbar sind, liegt im Wagenkasten. Vor dem Gespann ist die Personifikation der Erde (Gaia, Tellus) gelagert, die ihre R. mit einer bedauernden Geberde erhebt. Die l. Schmalseite ist mit zwei Figuren verziert, die in verständnisloser Weise aus einer auf einem anderen Sarkophage angebrachten, die Hochzeit des Iason mit Glauke oder Kreusa darstellenden Komposition herausgelöst sind. Iason libiert über einen brennenden Altar in Gegenwart eines Opferdieners (camillus. Vgl. n. 957), der eine Mulde mit Opfergaben hält. Das Relief der r. Schmalseite zeigt zwei in einer Unterredung begrif-

fene Jünglinge, eine Szene, für die eine befriedigende Erklärung noch nicht gefunden ist und die man versuchsweise auf eine Episode aus dem Argonautenmythos bezogen hat.

Robert die antiken Sarkophag-Reliefs II T. LXV 201—201b p. 215f. Roscher mythologisches Lexikon II p. 2508 n. 2. — Links von dem eben beschriebenen Sarkophage steht ein anderer mit einer nur in Einzelheiten abweichenden Darstellung des gleichen Mythus (Museumsnummer 222; ehemals in dem Hofe der Regia Calcografia). Zu bemerken ist die Reliefdarstellung auf dem Podium, auf das Kreon den l. Fuß gesetzt hat; da sehen wir Jason, wie er zwei der feuerschnaubenden Stiere bändigt; in der Szene des Kindermordes steht neben Medeia die Wärterin der Kinder (Robert a. a. O. n. 199; Roscher a. a. O. n. 4).

1270 Deckel eines Sarkophages in Form einer Kline.

Ehemals im Palazzo Rondinini. Die Köpfe des Mannes und der Büste, sowie die L. des Mannes und Teile des Lagers waren abgebrochen. Ergänzt die Nase des Mannes, das Kinn der Büste (ihre Nase war ergänzt), Stücke am Halse des Mannes und der Büste, Kleinigkeiten am Lager.

Der Verstorbene ruht auf der Kline und hält im Schoß eine kleine weibliche Büste, auf die er mit ernsten Mienen niederblickt. Zweifellos ist es die Büste seiner Gattin und derselben Julia Attica, deren Asche in der urnenartigen Höhlung des hochgeführten Teiles der Rückenlehne geborgen war, wie uns die Inschrift auf ihrem Deckel meldet, während der Gatte selbst unverbrannt in dem Sarkophage beigesetzt war. Das Monument ist also ein interessanter Zeuge für das gleichberechtigte Nebeneinanderbestehen beider Begräbnisarten. Die Büste ist augenscheinlich aus leichtem Stoffe gedacht; wir haben in ihr eine jener Wachsbüsten zu erkennen, die nach dem Ableben einer Person gefertigt und in eigenen hölzernen Tempelchen im römischen Hause aufbewahrt wurden (vgl. n. 1195, 1196 und 1862). Nach der Frisur der Büste und ihrer Form zu schließen, ist der Sarkophagdeckel in der Zeit der Flavier gearbeitet worden.

CIL VI 20383.

1271 (203) Vorderseite eines Sarkophages.

Gefunden an der Via Appia.

Vier spiralförmig kanellierte Säulen teilen die Fläche. In dem mittleren Intercolumnium wird ein römisches Ehepaar von der Juno Pronuba im Beisein des kleinen Hymenaeus kopuliert. R. und l. stürmen die Dioskuren nach vorne, der l. über den ruhenden Oceanus, der r. über die gelagerte Tellus. Sie erscheinen auf römischen Sarkophagen oft als Symbole der Liebe, die der Tod nicht brechen kann, und des ewigen Wechsels zwischen Leben und Sterben. Man wählte sie wohl auch deshalb gerne, weil sie die Schutzgötter der römischen Ritterschaft waren. Im Verein mit Oceanus und Tellus repräsentieren sie außerdem hier den ganzen Umkreis der Natur: Himmel, Meer und Erde. Der Sarkophag stammt aus antoninischer Zeit; in handwerksmäßiger Ausführung gibt er ein Beispiel der gleichen Stilentwickelung, wie wir sie in höchster technischer Bravour an n. 1249 gefunden haben. Zu der

architektonischen Gliederung der Platte vgl. n. 146 und 150, die beide einer späteren Zeit angehören.

Röm. Mitteilungen XV 1906 p. 323ff. Fig. 1. Vgl. Furtwängler Meisterwerke p. 136 Anm. 1.

1272 (184) **Sarkophag mit griechischer Inschrift.**

Gefunden in Ostia.

Wie die Inschrift meldet, hat ein Ehepaar, Lucius Atilius Artemas und Claudia Apphias, diesen Sarkophag seinem Freunde Titus Fabius Trophimas gestiftet, mit dem es das ganze Leben geteilt hatte. Das l. Relief zeigt uns die beiden Männer an der Arbeit: der eine ist damit beschäftigt, einen Schuh zu fertigen, der andere einen Faden aus einem aufgehängten Ballen zu ziehen und um ein spindelartiges Stäbchen zu wickeln. Neben dem Schuster steht ein Schrank, auf dem wir oben zwei Paar Leisten oder fertige Stiefel bemerken. Das r. Relief zeigt beide Freunde — augenscheinlich sind doch dieselben gemeint — tanzend zum Klange eines Tamburins, das der eine von ihnen schlägt, während der andere — er ist zum Unterschiede von dem ersten, der eine lose hängende Tunika trägt, nur mit einem Schurz umgürtet — in jeder Hand ein Paar Doppelflöten hält; zwischen ihnen liegt auf einem würfelförmigen Untersatz ein länglicher Gegenstand von der Gestalt eines Kastens und darauf wieder eine Flöte. Man hat aus der gemessenen Bewegungsart der Beiden wohl mit Recht geschlossen, daß sie einen religiösen Tanz aufführen.

Kaibel inscr. gr. Sic. et Italiae n. 929. — Man vergleiche Kaibel n. 930, eine ebenfalls in Ostia gefundene Inschrift, die augenscheinlich von dem gleichen Lucius Atilius Artamas zum Andenken an sein Weib Claudia Apphias und eine andere Frau, vielleicht seine Mutter, gestiftet ist. Sie ist noch überschwenglicher als die des Sarkophages und höchst ergötzlich durch ihren ganz konfusen, planlos zusammengelesenen Inhalt.

1273 (40799) **Sarkophag eines hohen Beamten der Annona.**

Gefunden i. J. 1877 in der Vigna Aquari vor Porta Latina. Der obere Rand ist stark beschädigt, und der Deckel war sehr roh mit Eisenklammern befestigt, die verschiedene Löcher in den Köpfen der Figuren hinterlassen haben. Beides läßt darauf schließen, daß der Sarkophag zweimal verwendet wurde.

In der Mitte sehen wir, wie auf n. 1271, ein Ehepaar von der Juno Pronuba verbunden; Mann und Frau reichen einander die Rechte (dextrarum iunctio). Zu Füßen des Mannes, der an der Art seiner Stiefel als Angehöriger des Ritterstandes kenntlich ist, liegt im Hintergrunde ein Bündel Schriftrollen, mit dem man wohl auf seine amtlichen Würden anspielen wollte (für den Ehevertrag hätte eine Rolle genügt); außerdem ist er durch einen bärtigen Begleiter ausgezeichnet, der zwar ebenfalls die Toga trägt, dessen Kopf aber nicht porträthaft gestaltet ist. In ihm haben wir wahrscheinlich eine Personifikation des Senatus zu erkennen, die uns über den hohen Rang der Hauptperson aufklären soll (vgl. n. 146). R. und l. von dieser Gruppe stehen je zwei weibliche Figuren, von denen die am meisten rechts befindliche

durch die Elefantenexuvien auf ihrem Kopfe deutlich als Africa charakterisiert ist; sie hält einen Strauß von Ähren über einen schon gefüllten Getreidescheffel zum Zeichen dafür, daß sie es ist, die den Inhalt des Scheffels spendet. Augenscheinlich war sie am oberen Rande auch inschriftlich bezeichnet; man erkennt jetzt noch deutlich ein A, während man in früheren Zeiten weiter links auch noch ein F hat konstatieren können. In der Figur links von ihr mit den Attributen der Fortuna hat man eine Personifikation der Insel Sizilien, mit größerem Rechte aber die der Annona erkannt, jener Einrichtung, die Rom und das Reich mit ausreichenden Getreidesendungen zu versehen hatte. Am l. Ende sehen wir eine Figur, die durch ein Schiff, das hinter ihr auf Wellen angegeben ist, und den Leuchtturm auf ihrer Rechten deutlich als Hafenstadt charakterisiert ist. Man hat in ihr eine Personifikation des Portus Traiani, neuerdings Alexandreia oder eine Personifikation der Insel Pharos erkennen wollen, aber die Reste der Inschrift am oberen Rande — ein R und rechts davon der oberste Teil eines T, weiter links eine Spur von dem senkrechten Striche eines P — zwingen uns, an der früher gegebenen Deutung festzuhalten. Für die an der Turmkrone kenntliche Stadtgöttin neben Portus, die ebenfalls mit Schiffahrt zu tun hat, wie uns das Ruder in ihrem l. Arme lehrt, können demnach nur zwei Namen in Frage kommen, die man beide für sie vorgeschlagen hat: Puteoli oder Ostia. Die Form des Ruders dürfte kaum dafür ausreichen, uns für Ostia zu entscheiden — man hatte gemeint, es sei ein Ruder, das nur für die Flußschiffahrt tauglich sei —, eher dürfte man geneigt sein, wegen des Täfelchens, das die Figur so bedeutungsvoll mit der Rechten erhebt, Ostia den Vorzug zu geben. Es ist eine Rechentafel und läßt darauf schließen, daß in dieser Stadt eine Behörde ihren Sitz hatte, die über die finanzielle Seite der Annona zu wachen hatte; eine solche Einrichtung die ratio Annonae, ist uns aber nur für Ostia bekannt (vgl. auch CIL VI 8450). Zu beachten ist, daß sich auf einer Münze des Antoninus Pius eine Figur der Annona findet, die mit der eben betrachteten auf dem Sarkophage vollkommen übereinstimmt; nur fehlt ihr die Turmkrone, die für die Figur auf dem Sarkophage jede andere Deutung als die auf eine Stadtgöttin ausschließt, und sie hält im l. Arme ein Steuerruder; neben sich hat sie Schiff und Scheffel und einen Leuchtturm, der mit dem auf der Hand des Portus vollkommen übereinstimmt. Man sieht, aus welchem Kreise die Typen des Sarkophagarbeiters stammen, und daß man seine Arbeit mit Unrecht dem griechischen Osten hat zuschreiben wollen. Der Sarkophag stammt, nach der Frisur der Frau, der Togatracht und dem Porträttypus des Mannes aus der Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. Man beachte die vielen Spuren lebhafter Bemalung; das ganze Parapetasma, das sich im Hintergrunde ausbreitet, war golden gefärbt und

muß eine ähnliche Wirkung gehabt haben wie der Goldgrund später Mosaiken.

Bullettino comunale V 1877 T. XVIII p. 150ff. Bull. d. Inst. 1878 p. 66f. Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom II n. 3095. Brunn kl. Schriften I p. 53ff. Abb. 19 (Sitzungsber. d. bayer. Akad. d. Wissensch., philos.-hist. Klasse, 1881 II p. 119ff.). Roscher mythol. Lexikon I p. 361, 47ff. Jahreshefte d. österr. arch. Inst. V 1902 p. 181f. Fig. 52. Thiersch Pharos p. 17 Abb. 14. Bollettino d'arte III 1909 VIII p. 8ff. Fig. 3 (Fig. 5 reproduziert die oben angeführte Münze des Antoninus Pius). — Für die Gestalt des Leuchtturms von Ostia vgl. die bei Thiersch a. a. O. übersehenen Bleitesseren: Rostowzew tesserarum urbis Romae et suburbi plumb. sylloge n. 60ff. Fig. 1, 2. Notizie d. scavi 1910 p. 553 Fig. 2. — Über den Annona-Tyus s. zuletzt W. Köhler Personifikationen abstrakter Begriffe auf röm. Münzen (Königsberg i. Pr. 1910) p. 43ff. Über die Stiefel der Ritter vgl. Petersen Ara Pacis Augustae (Sonderschriften d. österr. arch. Inst. II) p. 85ff.

Auf der Brüstung nach dem Garten zu:

1274 (662) **Marmorwerk mit sieben Nischen auf der Vorderseite und einer Inschrift auf der Rückseite.**

Gefunden im September 1867 an der Piazza S. Silvestro.

Das Monument ist der Inschrift zufolge — sie ist abgesehen von der Namensangabe des Weihenden in Hexametern verfaßt — eine Stiftung des Tamesius Augentius Olympius. Sein Großvater Nonius Victor Olympius hatte dem Sonnengott einen Tempel geweiht; der Neffe richtete ihm heilige Grotten ein, und die Inschrift betont dabei, daß er diese Leistung einzig mit seinem Privatvermögen ermöglicht habe, ohne die öffentlichen Mittel des Staates dafür in Anspruch zu nehmen. Wir kennen diesen Großvater aus anderen Inschriften, die an demselben Ort zutage kamen, und wissen, daß er unter den Mithrasgläubigen den Rang des pater patrum eingenommen hat. Augenscheinlich war also der Sonnengott, dem er den Tempel geweiht und dem sodann der Stifter unseres Monumentes Grotten eingerichtet, kein anderer als der Sol invictus Mithras, der ein Heiligtum gerade in der Gegend, in der die Inschriften zutage kamen, im Anschluß an den Aurelianischen Tempel des Sol besessen hat. Nonius Victor bekleidete die Würde des pater patrum in den Jahren 357—362 n. Chr. Damals wird er den Tempel geweiht haben, der aller Wahrscheinlichkeit nach i. J. 377 auf Betreiben des Stadtpräfekten Gracchus zerstört wurde. Danach, jedenfalls aber erst nach 382, dem Jahre, in dem auf Veranlassung des Gratianus Augustus den heidnischen Kulten die Staatssubventionen entzogen wurden, und vor den Jahren 391 und 392, in denen die heidnischen Kulte endgültig beseitigt wurden, muß Tamesius Augentius jene Grotten eingerichtet und auch unser Monument gestiftet haben. In den Nischen der Vorderseite, die nicht alle gleich gestaltet sind und unter denen sich die mittelste als die weiträumigste auszeichnet, haben Statuetten gestanden, wie wir aus den Zapfenlöchern im Boden schließen können. Man hat gemeint, diese Statuetten hätten sich auf die sieben Grade der Mithrasweihe bezogen. Wahrscheinlicher aber ist es, daß hier die sieben Planeten-

götter dargestellt waren und daß in der mittelsten Hauptnische der Sonnengott stand, zumal in der Inschrift hervorgehoben wird, daß Nonius Victor caelo devotus et astris gewesen sei. Es scheint bis jetzt übersehen zu sein, daß auf der rechten Nebenseite ein Δ, auf der linken ein nach links gerichtetes ϵ eingegraben ist.

Bullettino d. Inst. 1868 p. 90ff. CIL VI 754. Cumont textes et monum. relatifs aux myst. de Mithra I p. 354 n. 17; II p. 94 n. 13; p. 196 n. 9. Vgl. Kiepert-Hülsen Forma Urbis Romae p. 66.

1275 (52397) **Fragmentierter Kopf des Diomedes.**

Der Kopf stammt von einer sehr guten Replik des Diomedestypus, den wir unter n. 1027 und 1244 besprochen haben.

Am Ende des Ganges sind einige altchristliche Sarkophage aufgestellt, darunter der figurenreiche eines Marcus Claudianus vir perfectissimus (Museumsnummer 455). Es ist interessant, wie stark die jugendlichen Typen der Köpfe hier noch an die eines erheblich älteren heidnischen Sarkophages erinnern, der weiter links aufgestellt ist (Museumsn. 407; Dionysos und Genien der Jahreszeiten). Auf dem zwischen diesen beiden stehenden Sarkophage (Museumsn. 23893) beachte man die Figur der Orans mit dem Gestus, wie wir ihn bei der Statue n. 1252 und den entsprechenden Figuren vorausgesetzt haben.

1276 **Großes Fragment von der Umfassungsmauer der Ara Pacis Augustae.**

Vgl. die Ausführungen zu n. 1523.

Notizie d. scavi 1903 p. 566f. Fig. 12.

Südostwand (Ala IV).

1277 **Weibliche Kolossalstatue.**

Ehemals im Palazzo Sciarra.

Die Statue ist ein technisch geschicktes Werk des 2. nachchristlichen Jahrhunderts, dem ein hellenistisches Vorbild zugrunde liegt. Das Profil der Plinthe kehrt bei n. 1308 wieder.

1278 (129) **Kopflose weibliche Statue.**

Ehemals im Castel S. Angelo.

Trotz der schlechten Erhaltung erkennt man deutlich eine originale griechische Arbeit. Die Figur repräsentiert für uns den ältesten Versuch, ein weibliches Wesen im schlichten Peplos darzustellen, wie es dem strengen Geiste der griechischen Kunst im zweiten Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr. entsprach, recht im Gegensatze zu der übermäßig zierlichen Art, mit der weibliche Wesen bis zur Epoche der Perserkriege in der mannigfaltigen ionischen Gewandung dargestellt wurden. Augenscheinlich ist dieser Typus von peloponnesischen Künstlern geschaffen worden (die nächsten Verwandten dieser Mar-

morfigur sind zwei Bronzestatuetten aus Kalavryta und Tegea, und einige Terrakottafiguren aus dem Heraion von Tiryns). Eine sehr verwandte, leider auch kopflose und noch mehr zerstörte Statue, die in der Nähe des Castello gefunden wurde, befindet sich in den Magazinen des Museums. Vgl. n. 1287.

Borgatti Castel S. Angelo T. 34 Fig. 61 unten. Vgl. Bullettino comunale XXIX 1901 p. 79ff. — Die beiden Bronzestatuetten sind abgebildet bei S. Reinach répert. de la stat. II 2 p. 643 n. 2 und 8 (dort weitere Zitate), die Terrakottafiguren in dem von dem deutsch. arch. Institut herausgegebenen Werke Tiryns (Athen 1912) I T. X.

1279 **Männlicher Kopf.**

Gefunden in Tivoli in den Ruinen eines Quadriporticus, der zu dem Tempel des Hercules Victor gehört haben muß.

Der schöne Kopf geht augenscheinlich auf ein Original der frühhellenistischen Zeit zurück. Sehr eigentümlich sind die Haare behandelt: über die kurzen Locken, die den ganzen Schädel bedecken, fallen von der Höhe des Scheitels einige lange, dicke, wollige Strähnen. Eine Erklärung oder Parallele dafür hat sich bisher nicht finden lassen. In den Haaren bemerkt man zudem eine doppelte Reihe von Löchern für die Stifte eines starken metallenen Kranzes. Da man an der gleichen Stelle eine Ehrenbasis des berühmten Pantomimen L. Aurelius Apolaustus Memphius aus der Zeit des Commodus gefunden hatte, glaubte man in dem Kopfe seiner seltsamen Haartracht wegen zunächst ein Porträt dieses Bühnenhelden zu besitzen (die Basis ist in dem Garten auf dieser Seite an der l. Ecke der Monumentenreihe dem Eingang gegenüber aufgestellt). Eine Widerlegung dieser Hypothese ist überflüssig; aber auch die an sich wahrscheinliche Ansicht, daß der Kopf von einer Statue des Herakles stamme, muß für unsicher gelten, solange es nicht gelungen ist, eine Erklärung für die ungewöhnliche Haartracht zu finden.

1280 **Überlebensgroße Statue eines Togatus.**

Ehemals im Palazzo Poli. Ergänzt die Nase, Teile des Halses und die l. Hand.

Die Statue verdient unsere Aufmerksamkeit nur wegen des Nebenwerkes. Als Stütze des r. Beines fungiert ein Kasten für Schriftrollen (capsa), auf dessen Deckel ein Bündel von vier solchen Rollen liegt. Auf Rollen und Kasten ist folgende Inschrift angebracht: constitutiones corporis munimenta. Der Dargestellte war also mit der Verwaltung einer Sozietät (corpus) betraut, und in den Rollen haben wir uns die Akten dieser Gesellschaft vorzustellen. Das Fragment einer entsprechenden Figur — capsa mit Rollen und gleicher Inschrift — ist l. neben der Statue aufgestellt.

Zeitschrift d. Savignystiftung f. Rechtsgeschichte röm. Abt. XII 1891 p. 146f. m. Abb. Birt die Buchrolle i. d. Kunst p. 260 Abb. 169. Vgl. Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom I n. 1263. CIL VI 29814.

1281 (291) **Kopf des Ares.**

Gefunden bei den Tiberarbeiten. Ergänzt die Augenbrauen, die oberen Augenlider, der größte Teil der Nase, die Lippen, ein Stück am Kinne.

Der gutgearbeitete Kopf rührt von einer Wiederholung des sog. Ares Borghese im Louvre her. Das Original war jedenfalls eine Bronzestatue und eine Schöpfung aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. Die Rückführung auf den Ares des Alkamenes hat sich, nachdem man eine signierte Kopie nach dem Hermes Propylaios dieses Künstlers gefunden hat, als unhaltbar erwiesen.

Röm. Mitteil. VI 1891 p. 239. Über den Typus vgl. besonders Furtwängler Meisterwerke p. 121f. Abhandl. d. bayer. Akad. d. Wissensch. I Cl. XX. Bd. III Abt. p. 566ff. Robert Votivgemälde eines Apobaten p. 21ff. Collignon histoire de la sculpt. grecque II p. 124ff. Vgl. über Alkamenes n. 64 u. 86.

1282, 1283 (294, 296) **Zwei Kapitelle,** deren architektonische Form vollkommen unter der Umhüllung eines Löwenfells verschwindet.

Gefunden neben dem Ponte S. Angelo beim Abbruch des teatro Apollo.

Sie stammen von einem kleinen Rundbau, der augenscheinlich dem Hercules geweiht war. Ein drittes befand sich früher in den vatikanischen Gärten und ist jetzt in der Galleria dei candelabri auf einer mit n. 100 bezeichneten Säule aufgestellt. Vgl. n. 1465.

Bullettino comunale XX 1892 p. 175f. T. IX. Gusman l'art décoratif de Rome I pl. 30. Das dritte Exemplar: Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 783b.

1284 (318) **Kolossalkopf eines Römers.**

Vormals auf dem Palatin. Ergänzt die Nase, das r. Ohr, die Unterlippe.

Die Weise, wie der untere Abschnitt des Halses zugehauen ist, beweist, daß der Kopf in eine Statue eingelassen war. Die kolossalen Dimensionen und der Umstand, daß noch ein zweites Exemplar bekannt ist (Ende der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts bei Francesco Martinetti), lassen darauf schließen, daß es sich um einen Mann von Bedeutung handelt. Der Stil und der Haarschnitt deuten auf den Anfang der Kaiserzeit. Bezeichnend für den Charakter des Mannes sind der scharf beobachtende Blick und der sarkastische Zug, der den Mund umspielt.

1285 (48133) **Torso der knidischen Aphrodite.**

Stammt aus den Caracalla-Thermen.

Vgl. n. 310. Die Formen sind augenscheinlich etwas vergröbert, aber die Ausführung entbehrt nicht einer gewissen Größe und lebendigen Gefühls.

Museo Boncompagni-Ludovisi.

Die Sammlung, die sich ehemals in der Villa Ludovisi, dann in dem Palazzo Piombino befand, ist jetzt provisorisch in einigen Zimmern untergebracht, die an dem eben beschriebenen Gange liegen. Später soll sie in die neuhergerichteten Räume der Diokletiansthermen westlich von dem Eingangskorridor überführt werden. Da bei Th. Schreiber die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi (Leipzig 1880) die Literatur, die bis zum Jahre 1880 über die in der Sammlung enthaltenen Skulpturen vorlag, auf das genaueste zusammengestellt ist, so schlagen wir in den Literaturangaben hinsichtlich dieses Buches dasselbe Verfahren ein, wie bei Besprechung des vatikanischen, kapitolinischen und lateranischen Museums hinsichtlich der seither erschienenen wissenschaftlichen Kataloge dieser Sammlungen. Das Schreibersche Buch wird durch Sch. bezeichnet, worauf die betreffende Nummer folgt.

Erstes Zimmer.

1286 **Dreiseitiges Marmorwerk, sog. Thron der Aphrodite.**

Gefunden im Sommer 1887 in der vormaligen Villa Ludovisi, innerhalb der Zone, die gegenwärtig von der Via Boncompagni, Abbruzzi und Piemonte begrenzt wird. An der Innenseite der r. Schmalwand ist etwas oberhalb der Mitte eine längliche Vertiefung von rechteckigem Durchschnitt (h. 0,07 m, br. 0,04 m, t. 0,16 m) eingehauen, augenscheinlich eine Zapfenbahn. Auf der schmalen Oberfläche der l. Seitenwand ist der Buchstabe D eingegraben, wahrscheinlich ein Merkzeichen für die Aufstellung in Rom.

Das Denkmal zeigt eine umfangreichere, giebelförmig zugespitzte Hauptwand und zwei kürzere, rechtwinklig an sie ansetzende Nebenwände, die sich längs des offenen Teiles senken. An jedem Ende der Kante, die den oberen Teil der Hauptwand abschließt, ist ein vertikales Bohrloch angebracht, das zur Befestigung eines metallenen Zierates gedient zu haben scheint. Ein ähnlicher Zierat würde, falls diese Annahme richtig ist, auf dem verloren gegangenen, giebelförmigen Auslaufe derselben Wand anzunehmen sein. In die dreieckigen Eintiefungen, die wir an den unteren Ecken wahrnehmen, war augenscheinlich nicht, wie man früher vermutet hat, Metallblech eingelegt, dessen Befestigung andersartige Spuren hinterlassen haben würde, sondern je eine dünne, mit Ornament bedeckte Marmorplatte, für die wir eine etwas stärkere Relieferhebung annehmen müssen, als sie die Figurendarstellungen zeigen. Jede der drei Außenseiten ist mit Reliefs fortgeschrittenen archaischen Stiles verziert, die hinsichtlich der Anlage wie der Ausführung ein sehr feines Kunstgefühl bekunden. Auf der Hauptseite sind zwei weibliche Figuren um eine zwischen ihnen befindliche junge Frau beschäftigt. Sie stützen diese, indem sie die eine Hand an ihr Schulterblatt anlegen, während sie mit der anderen Hand ein vertikal herabreichendes, viereckiges Stück Zeug erheben, das den Unterleib der Mittelfigur bedeckt. Diese scheint, da ihr Kopf nur bis zur Schulterhöhe der Gefährtinnen emporreicht, mit den Unterschenkeln in dem Boden zu stecken. Sie richtet das Gesicht zu der rechts von ihr befindlichen Figur empor und hält beide Arme ausgebreitet. Vermutlich haben wir uns ihre

r. Hand an den r. Oberarm der rechts von ihr, die l. Hand an den l. Oberarm der links von ihr stehenden Gefährtin angelegt zu denken. Auf der einen Nebenwand ist eine nackte Flötenspielerin, auf der anderen eine junge, züchtig gekleidete Frau dargestellt, die ein Weihrauchopfer darbringt. An der l. Hand jener wie an der r. der zweiten Figur sieht man die Spuren einer im Altertum vorgenommenen Restauration.

Der Stil deutet auf eine griechische Originalarbeit aus den ersten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts v. Chr. Er zeigt mancherlei Berührungspunkte namentlich mit dem Stile rotfiguriger attischer Vasenbilder, die jener Zeit angehören. Gewisse Teile, wie der nackte Körper der Flötenspielerin und die Kissen, auf denen die auf den Nebenseiten dargestellten Figuren sitzen, sind mit großer Weichheit durchgebildet. Die Behandlung der Profile erscheint auffällig individuell. In mehr als einer Hinsicht erinnert das Werk an die nordgriechischen Skulpturen der gleichen Epoche, wenn es auch an Feinheit alles übertrifft, was uns aus jenem Kreise erhalten ist. Sehr viel stilistische Ähnlichkeiten verbinden es ferner mit den neuerdings gefundenen Terracottareliefs aus dem epizephyrischen Lokroi. Damit ist im allgemeinen die Richtung gegeben, in der wir nach dem Künstler des Werkes zu suchen haben. Augenscheinlich handelt es sich um eine Schöpfung der ionischen Kunst, die der argivisch-sikyonischen Kunst jener Zeit an strenger Bestimmtheit, der attischen an vollsaftiger Gesundheit und Kraft nachsteht, beide aber durch größere Zartheit und feinere Empfindung überflügelt, einer Kunst, die ihre Spuren in Klein-Asien, auf den Kykladen, in Nord- und Westgriechenland, wie in Unteritalien und Sizilien hinterlassen hat; aus ihren Kreisen ist die alles Verwandte überragende Persönlichkeit des Polygnot hervorgegangen und ihre späteste bedeutendste Leistung auf plastischem Gebiete steht uns wahrscheinlich noch in den Skulpturen des Zeustempels zu Olympia vor Augen.

Soweit unsere Kenntnis der Denkmäler reicht, entspricht die auf der Hauptseite angebrachte Szene, was die dargestellte Handlung betrifft, am meisten schwarz- wie rotfigurigen attischen Vasenbildern, deren Erklärung noch schwankt und die von einigen Archäologen auf die Anodos der Kora, d. i. das Wiedererscheinen der Göttin auf der Oberwelt, von anderen auf das Zutagetreten einer Quellnymphe, von anderen auf die Erdgöttin Ge oder Gaia gedeutet werden, wie sie aus dem Boden emportaucht. Doch stoßen die Versuche, die Mittelfigur unseres Reliefs mit der einen oder der anderen dieser Göttinnen zu identifizieren, besonders auf zweierlei Schwierigkeiten. Erstens sind die Figuren, die auf jenen Vasenbildern die auftauchende Frau umgeben, andere und in anderer Handlung begriffen, als auf dem Relief. Zweitens läßt sich für das Stück Zeug, mit dem der Unter-

leib der Mittelfigur verdeckt wird, mag man diese auf Kora, eine Quellnymphe oder Gaia deuten, keine einigermaßen befriedigende Erklärung ausfindig machen.

Ein Forscher hat vermutet, daß auf dem Relief die neugeborene Aphrodite dargestellt sei, wie sie, unterstützt von den Horen, aus dem Meere emportaucht, und daß jenes Stück Zeug, das die beiden helfenden Mädchen halten, dazu diene, den Unterleib der Göttin zu verhüllen, weil der feine, vom Wasser durchdrungene Chiton die Formen durchschimmern lasse. Die Reliefs der beiden Seitenwände bezieht derselbe Gelehrte auf den Kultus der neu geborenen Göttin; die züchtig gekleidete weibliche Figur sei eine Braut, die für ihre bevorstehende Hochzeit der Aphrodite ein Weihrauchopfer darbringt, die nackte Figur eine Hierodule, die zu Ehren der Göttin eine Flötenweise vorträgt. Gegen die Erklärung des Motives der Verhüllung mit jenem Stück Zeuge an der Hauptseite ist mit Grund eingewendet worden, sie entspreche wohl christlichem Züchtigkeitsbedürfnis, aber nicht antikem Empfinden, und die Deutung der Verhüllten als Braut wird dadurch erschüttert, daß der Künstler die Haare der Figur bis auf den Lockenkranz, der Stirn und Schläfen umrahmt, in einer Haube geborgen hat. Dagegen ist ein dritter Einwand, daß der Künstler das Meer, aus dem auftauchend wir die Mittelfigur der Hauptseite zu denken hätten, nicht angedeutet habe, mit Recht als unwesentlich abgewiesen worden, hat der Künstler doch durch eine sehr auffällige besondere Charakterisierung des Bodens, auf dem die beiden helfenden Mädchen stehen, deutlich kundgegeben, daß es sich nur um einen Vorgang handeln kann, der an einem Uferrande stattfindet. Beiderseits ist der Boden mit breiten flachen Steinen bedeckt, wie sie sich nur infolge der abschleifenden Wirkung des bewegten Wassers, vor allem an der Seeküste bilden; beiderseits senkt sich der Boden nach der Mitte zu, wo ein breiter Streifen freibleibt, um anzudeuten, daß hier der Boden nicht in gleicher Weise zur Erscheinung kommt. Es entspricht nun durchaus dem andeutenden Charakter dieser Kunst, wenn an dieser Stelle die Oberfläche des Wassers nicht auch noch plastisch wiedergegeben wird. Das Motiv jenes Stück Zeuges ist aber kürzlich recht ansprechend so erklärt worden, daß es sich nicht um ein besonderes Tuch, sondern um den unteren Teil des Chitons der Auftauchenden handelt, den die Mädchen, weil er schwer von Wasser durchtränkt ist, heben, um der Mittelfigur dadurch das Emporsteigen zu erleichtern. Der Künstler hat das Motiv augenscheinlich gewählt, um die Linien der beiden herabreichenden Arme der Mädchen zu verbinden, wie um der Mitte seiner Komposition eine breite Basis und damit das nötige Volumen im Verhältnis zu den geschlossenen Massen der Nebenfiguren zu geben.

Demnach ist die Deutung der Hauptseite auf die Geburt der Aphrodite im Beisein der beiden Horen immer noch die weitaus wahrscheinlichste von allen bisher vorgeschlagenen; jedenfalls aber ist eine von verschiedenen Gelehrten geäußerte Ansicht, nach der das Relief vielmehr eine Niederkunft darstellen sollte, kürzlich mit so entscheidenden Gründen widerlegt worden, daß wir sie weiter nicht in Betracht zu ziehen brauchen.

Der Gelehrte, der die Beziehung der Reliefs auf Aphrodite zuerst vertreten hat, glaubte in dem ganzen Werke die Lehne eines Thrones zu erkennen, die auf einem würfelförmigen, zum Sitz bestimmten Untersatz geruht habe. Er vermutete ferner, daß der Thron zu der mutmaßlich akrolithen Statue gehört habe, von der n. 1288, der rechts aufgestellte Kolossalkopf, herrührt. Diese Statue sei als Kultusbild für den auf dem Eryx gelegenen Tempel der Aphrodite gearbeitet, von dort nach Rom übertragen und hier in dem 181 v. Chr. der Venus Erucina geweihten Tempel aufgestellt worden, der vor der Porta Collina, also etwa 300 m von der Fundstelle unseres Marmors entfernt lag. Doch sind demselben Gelehrten auch die Schwierigkeiten nicht entgangen, die seiner Kombination entgegenstehen. Da die Provenienz des Kolossalkopfes nicht überliefert ist, so bleibt es ungewiß, ob er aus derselben Gegend wie die angebliche Thronlehne oder anderswoher stammt. Außerdem sind die beiden Stücke in verschiedenem Marmor ausgeführt, und zwar ist für den Kopf trotz seiner derberen Formengebung eine feinkörnigere Gattung zur Anwendung gekommen als für das mit Reliefs verzierte Stück, ein Verfahren, das in hohem Grade befremden müßte, falls es sich um Bestandteile eines und desselben Sitzbildes handelte. Allerdings deutet der Stil hier wie dort auf dieselbe Periode, erscheint jedoch in den Reliefs fortgeschrittener und vor allen Dingen in seinen Grundeigentümlichkeiten verschieden von dem des Kopfes (vgl. n. 1288). Man müßte demnach, um die in Rede stehende Vermutung aufrecht zu erhalten, annehmen, die Statue der Göttin sei von einem älteren, der Thron von einem jüngeren Bildhauer gearbeitet worden, den wir zudem einer anderen Schule als seinen älteren Genossen zuweisen müßten. Mag man dies auch als möglich zugeben, so haben wir bei der Kombination von Kopf und Reliefs schließlich doch mit zuviel Imponderabilien zu rechnen, als daß wir sie auch nur als wahrscheinlich weiter in Erwägung ziehen dürften. Etwas anderes ist es mit der ersten Annahme jenes Gelehrten, daß unsre Reliefs von einem Throne stammen. Man hat freilich auch dagegen die verschiedensten Einwände erhoben und abweichende Erklärungen aufgestellt, weniger deshalb, weil sich keine ganz entsprechende Form eines Thrones im Altertum nachweisen ließ, als in Rücksicht auf ein Gegenstück unseres Denkmals, das in der gleichen Gegend wie dieses gefunden wurde und sich jetzt

im Bostoner Museum befindet. Es stimmt in den Maßen nicht genau mit dem hiesigen Werke überein, aber doch in der allgemeinen Form und technischen Zurichtung so weit, daß man, vollends angesichts der künstlerischen Übereinstimmung der Reliefs, an der Tatsache des engsten Zusammenhanges beider Stücke nicht zweifeln kann. Andererseits sind die Abweichungen in den Maßen und im Zuschnitt der Seitenwände doch so stark, daß dadurch jede Verwendung beider Stücke in genauer tektonischer Entsprechung an einem einzigen Monumente ausgeschlossen wird, und das trifft sowohl auf frühere Vorschläge zu, nach denen uns hier Teile eines Sarkophages erhalten wären oder Bettlehnen — man dachte an ein monumentales Lager, das als Weihgeschenk für die Gottheit in einem Tempel gestanden hätte, — wie auf die letzthin vorgebrachte Vermutung, nach der wir in beiden Werken Aufsätze auf die schmalen Enden eines langgestreckten rechteckigen Altares zu erkennen hätten.

Zudem müssen sich die beiden Stücke noch in einer anderen Hinsicht erheblich voneinander unterschieden haben. An dem Bostoner Exemplar sind die Teile an den unteren Außenecken, die an dem römischen Stück angesetzt waren, jetzt aber verloren sind, mit dem Übrigen aus dem gleichen Blocke gearbeitet und erhalten: jederseits stoßen zwei lang ausgezogene, an beiden Enden zu Voluten aufgerollte, flache Rinnen mit den größeren Voluten aneinander; über dem Treffpunkt entfaltet sich je eine fächerartige Palmette, die beiderseits die Kante umschließt und gegen die sich die Figuren des Reliefs lehnen. Daß sich ein im allgemeinen entsprechendes Ornament auch an dem römischen Exemplare befunden hat, erkennt man an dem Umriß der Einbettungen für die besonders gearbeiteten dünnen Platten; aber die am Gipsabguß ausgeführte Übertragung des Bostoner Ornaments auf das römische Stück — unterdrückt wurden nur die kleineren Voluten — hat zu einem unannehmbaren Resultat geführt. Die Ornamente, die dort mit den daranlehnenden Teilen der Figuren einen geschlossenen Umriß bilden, ragen hier wie Hörner unvermittelt aus dem Ganzen heraus, und das Relief der Figur schließt sich nirgends, wie an dem Bostoner Exemplar überall und wie es zweifellos sein müßte, unmittelbar an das Ornament an. Wir müssen also an unserem Stück ein analog komponiertes, im einzelnen aber anders ausgeführtes Ornament voraussetzen, und es ist klar, daß damit die zu tektonischer Entsprechung notwendige Übereinstimmung beider Teile aufgehoben wird.

Ferner ist an dem Bostoner Pendant die linke Seitenwand weniger breit als die rechte, eine Ungleichheit, die von vornherein gegen die Bestimmung des Werkes spricht, als Bestandteil eines tektonischen Zusammenhanges für sich allein oder als Gegenstück

eines mit gleichen Seitenwänden ausgestatteten Teiles zu dienen, die sich aber unter der Voraussetzung, daß auch das Bostoner Exemplar zu einem Throne gehörte, immerhin erklären ließe. Man müßte annehmen, daß ein Gewandteil der darauf sitzenden Gestalt die Verkümmerung dieser Nebenlehne veranlaßt hätte, und daß hier tatsächlich ein Gegenstand angestoßen haben muß, scheint ein viereckiges Zapfenloch zu beweisen, das der Zapfenbahn an der r. Nebenseite des römischen Stückes entspricht. In beiden Fällen kann es sich aber nicht um eine Verlängerung der Platte gehandelt haben, denn an dem Exemplare in Rom greift das Relief des herabhängenden Thymiateriondeckels auf die Nebenseite über, während sich an dem in Boston auf der entsprechenden Schmalseite ein großer Teil eines in Relief dargestellten Gegenstandes befand, den man in römischer Zeit abgemeißelt hat.

Noch etwas ist für die ehemalige Art der Aufstellung dieser Monumente zu beachten. Der Körper der Flötenspielerin ist mit feiner Empfindung für Erscheinung und Organismus des nackten Körpers wiedergegeben; desto befremdlicher ist es, daß der r. Oberschenkel vollkommen falsch an den Leib angesetzt ist. Dieser „Fehler" verschwindet, sobald wir das Relief über Augenhöhe bringen, und mag sich so erklären, daß der Künstler fürchtete, der Oberschenkel werde bei organisch-richtigem Ansatz allzuweit für den aus großer Nähe aufwärts gerichteten Blick verschwinden. Auch das würde der Annahme jener Thronhypothese wenigstens nicht widersprechen.

Auf der Hauptseite des Bostoner Exemplares ist in der Mitte ein stehender Knabe mit mächtigen Flügeln dargestellt, wie er auf einer großen Wage zwei kleine männliche Figürchen gegeneinander abwägt im Beisein von zwei sitzenden Frauen, von denen die linke das Sinken der Wagschale auf ihrer Seite mit einem Gestus der Freude begleitet, während die andere dem Steigen der andern Schale mit dem Ausdruck tiefster Trauer zusieht. Auf der r. Nebenseite sitzt auf einem Kissen ein Knabe, der eine Lyra spielt; auf der andern hockt ein altes Weib, das mit der r. Hand den oberen Teil jenes abgemeißelten Gegenstandes dem Gesichte entgegenbiegt. Es ist unmöglich, hier auf die verschiedenen Deutungen dieses Reliefs einzugehen; nach der Meinung des Verfassers hat es keine von ihnen bisher zu einer überzeugenden Lösung des Rätsels gebracht, doch weiß er sie durch keine bessere zu ersetzen. Nach der zuletzt ausführlich dargelegten Annahme wäre der Wägende Eros, von den Frauen die heitere Aphrodite, die traurige Persephone; auf der Wage aber seien die beiden ungleichen Jahresanteile, die beiden Göttinnen an Adonis zukamen, durch die kleinen männlichen Figuren vertreten. Adonis selbst soll der Leierspieler sein; ihm entspräche die Trophos der Myrrha mit dem Mutterbaum des Umworbenen. Auf dem römischen

Werke sei dann die Meeresgeburt der Aphrodite dargestellt, auf den Nebenseiten nicht, wie man früher annahm, je eine irdische Verehrerin der Göttin, sondern beidemal die Göttin selbst, einmal als junges fröhliches Weib, das andre Mal als trauernde Witwe. Besonders bedenklich ist dabei die gesonderte Darstellung der Jahresanteile und ihre Personifizierung durch zwei kleine Adonisfiguren, die Deutung des Leierspielers auf Adonis — der Unterschied seiner Haartracht von der seiner kleinen *εἴδωλα* auf der Wage ist doch zu auffallend — und die Verdreifachung der Aphrodite auf dem römischen Exemplare. Sicherlich als Gegenstücke sind gedacht die nackte Flötenspielerin und der nackte Leierspieler. Dann liegt es natürlich nahe, auch die beiden andern Nebenseiten in Beziehung zueinander zu setzen und, da die Verhüllte Weihrauch verbrennt und der abgemeißelte Gegenstand, den die Alte hält, ein Bäumchen gewesen zu sein scheint, hier an den Myrrhenbaum zu denken. Aber die Art, wie die Alte mit dem Gewächse umgeht, sieht nicht gerade nach rücksichtsvoller Pflege aus.

Die Prüfung der stilistischen Eigenart des Bostoner Pendants bestätigt unsere oben skizzierten Resultate. Von bekannten Skulpturen eignet sich zum Vergleiche in mehr als einer Hinsicht das Relief der „Penelope", von dem wir ein Fragment wahrscheinlich des Originales im Vatikan gesehen haben (n. 89; wenn das Fragment in hymettischem Marmor ausgeführt ist, so beweist dies nur, daß sein Künstler in Athen gearbeitet hat, nicht, daß er ein Athener war). Vgl. auch die Stele im Konservatoren-Palaste n. 974, die aber ein älteres strengeres Stadium der Entwickelung repräsentiert, während die Wettläuferin im Vatikan (n. 364) unseren Reliefs künstlerisch und zeitlich durchaus entspricht. Die gleiche Richtung in einer etwas fortgeschritteneren Phase der Entwickelung vertritt endlich ein weiblicher Kopf in englischem Privatbesitz, den man mit Recht in die nächste Beziehung zu dem Kopfe der Emportauchenden gebracht hat; auch er unterscheidet sich wesentlich von allen gleichzeitigen Werken der attischen und argivischen Kunst.

Bull. comunale XV 1887. T. XV, XVI p. 267ff. Ant. Denkmäler herausgeg. vom arch. Institut II 1891—92 T. 6—7 p. 3. Römische Mitteilungen VII 1892 T. II p. 32ff. Die ganze übrige Literatur ist verzeichnet von Studniczka im Jahrbuch d. arch. Inst. XXVI 1911 p. 50ff. T. I. Danach: Annales de la faculté des lettres de Bordeaux XXXIV, revue des études anciennes XIV 1912 p. 51ff, mit Abb. Vgl. Ant. Denkmäler III 1909—11 p. 5ff. mit T. 7—8. — Verwandte Thronformen s. in den Röm. Mitteil. XXII 1907 p. 419f. Fig. 25. — Über die Vasenbilder mit der auftauchenden Göttin vgl. Robert archaeol. Märchen p. 179ff. und Furtwängler im Jahrbuch d. arch. Inst. VI 1891 p. 112ff. — Den oben erwähnten Kopf im engl. Privatbesitze s. Journ. of hell. studies XIV 1894 T. 5 p. 198ff.; Gazette des beaux-arts 1895 II p. 149f.; 1909 I p. 52ff.; Burlington Club Catal. of anc. greek art 1904 T. 3, 4 n. 2; Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 581; S. Reinach têtes antiques p. 21f. Fig. 3; Klein Geschichte d. gr. Kunst I p. 394f. Studniczka a. a. O. p. 189 Anm. 1.

1287 Weibliche Figur im Peplos.

Die früheren Marmor-Ergänzungen sind jetzt abgenommen: ebenso der antike, aber nicht zugehörige Kopf, den die Statue früher trug (er

ist rechts von der Figur aufgestellt). Der jetzige Kopf ist ein Gipsabguß eines antiken Kopfes im lateranischen Museum (n. 1151). Die Figur ist in parischem Marmor gearbeitet.

Die Dargestellte trägt den wollenen, einfach gegürteten Peplos mit langem Apoptygma. Während dieses Gewand ursprünglich an der einen Seite des Körpers — meist an der rechten — vollkommen offen getragen und nur durch den Gürtel zusammengehalten wurde, ist es hier längs des r. Beines von oben bis unten durch eine Naht geschlossen, die der Künstler mit Sorgfalt wiedergegeben hat. Das Loch auf dem l. Schulterstücke diente nicht, wie früher behauptet wurde, zum Einsetzen einer metallenen Nadel; es befindet sich gar nicht an der Stelle, an der man das Gewand auf den Schultern zusammenzustecken pflegte, und ist augenscheinlich nichts als eine Verletzung des Marmors, ebenso wie das kleinere Loch dicht darunter; auch suchen wir auf der r. Schulter vergeblich nach einem entsprechenden Loche, das nicht fehlen dürfte. Die Ausführung ist ganz vorzüglich — man beachte außer der wundervollen Wiedergabe des wollenen Stoffes die eigentümliche Schärfe, mit der die Zehen behandelt sind — und es kann niemand zweifelhaft bleiben, daß wir auch hier ein griechisches Original vor Augen haben. Die Schärfe der Stilisierung erklärt sich nicht durch die Annahme, daß sich der Meister dieser Figur noch nicht von dem Einfluß der archaischen Bronzetechnik freigemacht hatte, sondern einzig durch die künstlerische Eigenart des Künstlers und seiner Schule, deren Blüte wir mit Sicherheit in das zweite Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr. datieren können. Der Typus unserer Figur steht in dieser Zeit nicht vereinzelt. Man vgl. n. 1032, 1278, 1338, 1555 und auch 761. Sehr mit Unrecht hat man diese scharfkantigen, harten, bestimmten Gebilde mit den stehenden Frauengestalten vom Zeustempel in Olympia auf eine Linie stellen wollen; gerade, da sie das gleiche Gewand wie jene tragen und der gleichen Periode entstammen, ist die genaue Beobachtung der stilistischen Unterschiede zwischen beiden Gruppen so lehrreich. In Olympia ist gegenüber diesen Figuren alles rundlich, weich und unbestimmt; die Bedeutung der dortigen Skulpturen liegt vielmehr in der allgemein-monumentalen, auf weite Fernwirkung vorzüglich berechneten Formengebung, die weit mehr auf eine malerische Belebung der Oberfläche als auf plastische Durchbildung ausgeht. Die Gruppe unserer Statue und ihrer verwandten hat sich mit Wahrscheinlichkeit der argivisch-sikyonischen Schule zuteilen lassen. Über den Kunstkreis der Skulpturen von Olympia vgl. die Bemerkungen zu n. 1286.

In dem Museum des Syllogos zu Candia befindet sich eine mäßige Wiederholung unserer Statue, deren besonderer Wert darin besteht, daß sie mit dem Kopfe erhalten ist. Danach war es möglich zu erkennen, daß wir in unseren Museen verschiedene Wiederholungen dieses Kopftypus besitzen, daß man in römischer Zeit das Original der

Statue also hochgeschätzt und öfters kopiert hat. Ein Gipsabguß einer besonders guten Replik des Kopfes im lateranischen Museum (n. 1151) wurde deshalb der Statue im Thermen-Museum aufgesetzt. Diesen Kopftypus hatte man bereits früher der gleichen Periode und dem gleichen Kunstkreise, wie den Körper, zugeschrieben. Dafür charakteristisch ist die schmale schlichte Form des Kopfes und das Herbe, Abweisende im Ausdruck der scharfgeprägten Gesichtszüge. In der drahtartigen Wiedergabe der Haare könnte man hier eher, als in der Stilisierung des Gewandes, noch die Eigenheiten der Bronzetechnik zu erkennen berechtigt sein. Auch der Kopf ist in stilistischer Hinsicht von denen der Skulpturen des Zeustempels in Olympia grundsätzlich verschieden.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 357. Bullett. comunale XXV 1897 T. XII B p. 175ff. Fig. 6. S. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 307 n. 4. Löwy griech. Plastik T. 29 Abb. 61 p. 19. Vgl. Sch. n. 29. Röm. Mitteilungen II 1887 p. 55, p. 102; XII 1897 p. 87; XV 1900 p. 188 Anm. 3. Furtwängler. Körte, Milchhöfer archaeol. Studien Brunn dargebracht p. 81 Anm. 62. Arndt-Amelung Einzel-Aufnahmen I 2 p. 17. Arndt la glyptothèque Ny-Carlsberg p. 49ff. Bull. comunale XXIX 1901 p. 72ff. Lermann altgriech. Plastik p. 164 (wo die verschiedenen Typen der Peplos-Figuren nicht genügend geschieden sind).

1288 (33) Archaischer Kolossalkopf einer Göttin.

Feinkristallinischer griechischer Marmor, dem aber die charakteristischen Eigenheiten des pentelischen Marmors fehlen. Der angesetzte vordere Teil der Nase scheint nicht von einer modernen, sondern von einer antiken Restauration herzurühren.

Die nach unten zu abgearbeiteten Ränder des Halsabschnittes beweisen, daß der Kopf in eine Statue eingesetzt war. Da der senkrechte Abschnitt nur eine Höhe von 3 bis 4½ cm erreicht, seine Ausführung wenig präzis ist und der spitze Winkel, unter dem die Fortsetzung ansetzen mußte, schwerlich eine Verbindung mit Stein zuließ, so scheint jene Statue ein Akrolith gewesen zu sein d. h. eine Figur, an der nur die nackten Teile, Kopf, Arme und Füße, aus Marmor gearbeitet waren, die bekleideten Teile hingegen aus einem mit Metallblech überzogenen Holzkerne bestanden. Vermutlich ist auf der gegenwärtig verborgenen Unterfläche des Halsabschnittes ein Zapfenloch vorhanden, in das ein hölzerner Dübel eingriff, um den marmornen Kopf mit dem hölzernen Körper zu verbinden. Mancherlei Bestandteile des Kopfes waren besonders gearbeitet und sind verloren gegangen. Am oberen Rande der Stirn, unmittelbar unter den daselbst beginnenden Locken, zieht sich eine Reihe von sechzehn kleinen Löchern hin, von denen die meisten noch Reste von Bronzestiften enthalten. Offenbar waren in diese Löcher sechzehn aus Bronze hergestellte Löckchen eingefügt, die sich den aus dem Marmor herausgearbeiteten anschlossen. Ebenso scheinen zwei größere Löcher, die auf jeder Seite in der über den Nacken herabfallenden Haarmasse angebracht sind, zur Befestigung von ein oder zwei stärkeren und längeren Locken gedient zu haben,

die links wie rechts längs des Halses herabreichten. In die durchbohrten Ohrläppchen waren selbstverständlich metallene Ohrringe eingefügt, während zwei am Halse angebrachte Löcher auf die Beifügung zweier metallener Halsbänder schließen lassen. Außerdem scheint über den Kopf ein aus Metallblech gearbeiteter Mantel gezogen gewesen zu sein. Während nämlich der Bildhauer die Locken, die sich auf der Vorderseite hinziehen, in sehr eingehender Weise behandelt hat, sind die vom Schädel herabfallenden Haarmassen nur durch eingerissene Rillen nüanciert. Sie scheinen demnach im Altertum unsichtbar, d. h. durch den aus Metallblech gearbeiteten Mantel bedeckt gewesen zu sein. Ferner ist in der obersten Lockenreihe ein Streifen weggemeißelt, dessen Länge ungefähr der zwischen den beiden äußeren Augenwinkeln vorhandenen Entfernung entspricht, und in dem oberen Rande des Haarbandes sind auf der rechten, nicht aber auf der linken Seite zwei größere Löcher eingebohrt: alles Tatsachen, die sich auf das natürlichste unter der Voraussetzung eines über den Hinterkopf gezogenen Mantels erklären. Jene Abmeißelung wurde vorgenommen, damit der vordere Teil des Mantels nicht abstehe, sondern sich an den Kopf anschmiege. Die auf der linken Seite angebrachten Löcher dienten zur Einfügung von Stiften, die den senkrecht herabfallenden Teil des Stoffes festigten. Es würde sich hiermit eine ähnliche Anordnung des Mantels ergeben wie bei der sogenannten Penelope (n. 89) und bei der Opfernden auf dem unter n. 1286 besprochenen Marmorwerke. Wenn nur auf der rechten, nicht aber auf der linken Seite für die Befestigung des Gewandes gesorgt ist, so liegt der Gedanke nahe, daß die linke Hand der Statue den Mantel nach archaischer Weise vor die Wange gezogen hielt und ihm hiermit auf dieser Seite einen genügenden Stützpunkt gewährte. Die zahlreichen metallenen Zutaten, die uns die technische Zurichtung des Kopfes voraussetzen läßt, würden eine schreiende Dissonanz dargeboten haben, wenn die marmornen Teile weiß belassen worden wären. Wir dürfen demnach annehmen, daß Augen und Lippen jedenfalls eine mehr oder minder der Natur entsprechende Bemalung zeigten und auch die Haare entweder bemalt oder vergoldet waren.

Alle Gelehrten stimmen darin überein, daß dieser Kopf für eine griechische Originalarbeit aus dem ersten Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr. zu erklären ist. Die nächste stilistische Verwandtschaft verbindet ihn mit dem Kopfe des Neapler Harmodios, und es widerspricht dieser Beobachtung nicht, wenn man bemerkt hat, daß er auch an gewisse Typen der sizilischen Kunst erinnert, wie z. B. an den Kopf einer Göttin auf der hierneben abgebildeten Münze von Syrakus (Fig. 33); stehen doch diese Typen wieder in unleugbarem Zusammenhange mit dem des Harmodios, also mit der Kunst des Kritios und Nesiotes. Über den Versuch, den Kopf geradezu für den Rest

eines sizilischen Kultbildes zu erklären und mit dem Marmorwerk n. 1286 zu verbinden, vgl. die Bemerkungen zu diesem. Da die Beziehungen des Kopfes zu dem des Harmodios zweifellos stärker sind, als die zu den erwähnten sizilischen Typen, wird es nicht zu gewagt sein, wenn wir in ihm ein kostbares Spezimen einer Hauptrichtung der attischen Kunst aus der Zeit der Perserkriege erkennen, entspricht er doch mit seiner vollsaftigen derben Formengebung, seinem Ausdruck strahlender Lebensfreude und gesunder Energie dem Charakter gerade dieser Kunst vorzüglich. Man vergleiche auch dazu die Bemerkungen zu n. 1286.

Fig. 33.

Eine bestimmte Benennung des Kopfes ist schwierig, da die Kunst, die ihn schuf, noch nicht fähig war, den verschiedenen Götteridealen einen vollwertigen Ausdruck zu verleihen. Infolgedessen haben die Deutungen zwischen Aphrodite, Hera und Artemis geschwankt. Doch dürfte die erste dieser Benennungen die wahrscheinlichste sein. Auf die Liebesgöttin passen die zierliche Anordnung des Haares und der reiche Schmuck, sowie der freundlich lächelnde Ausdruck besonders gut.

Mon. dell' Inst. X 1, Ann. 1874 p. 38ff. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums 1 p. 337 Fig. 352. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 223. Joubin la sculpture grecque entre les guerres méd. et l'époque de Périclès p. 154ff. Fig. 49, 50. S. Reinach têtes antiques pl. 20, 21 p. 17f. Petersen vom alten Rom[4] p. 142f. Abb. 107. Vgl. Sch. n. 23. Athen. Mitteilungen VII 1882 p. 117; XV 1890 p. 11, p. 13. Röm. Mitteil. VII 1892 p. 62ff. Furtwängler Meisterwerke p. 76 Anm. 3. Patroni la scultura greca arcaica e le statue dei tirannicidi p. 32f. (Memoria letta all' acc. de Napoli il 14 Giugno 1895). Klein Geschichte d. griech. Kunst I p. 380f. Michaelis die archäol. Entdeckungen des 19. Jahrhunderts p. 276.

1289 (42) **Fragment einer ägyptischen Statue** aus Granit.

Die Statue, von der das Fragment stammt, ist, nach ihrem Stile wie nach ihrem Materiale, ägyptischem Granit, zu urteilen, sicher im Niltale ausgeführt worden. Doch kann sie keinen Ägypter darstellen. Vielmehr weisen der Gesichtstypus, die rasierte Oberlippe und die Anordnung des Haares wie des Kinnbartes auf einen Fremden hin. An den unteren Enden der schraubenförmig geriefelten Locken, die über die Schultern und den Rücken herabfallen, erkennt man metallene Spiralen, mittels deren diese Locken zusammengehalten wurden, eine Mode, die bei verschiedenen vorderasiatischen Völkern und während der archaischen Periode auch bei den Hellenen nachweisbar ist. Die kolossalen Dimensionen lassen darauf schließen, daß die Statue einen Herrscher dar-

stellte. Da die Schnittfläche der Brust glatt zugehauen ist, scheint der fehlende, untere Teil aus einem besonderen Blocke gearbeitet gewesen zu sein. Die Ansichten der Ägyptologen schwanken hinsichtlich der Zeit, der die Ausführung der Statue, wie hinsichtlich der Nationalität, die der dargestellten Person zuzuschreiben ist. Einige Forscher haben die Statue zu den Hyksos in Beziehung gesetzt und vermutet, daß sie einen König dieses Hirtenvolkes darstelle, das gegen Ende des 3. Jahrtausends aus Syrien in Ägypten einfiel und daselbst bis ungefähr zum 17. Jahrhundert die Oberherrschaft behauptete. Andere haben angenommen, daß sie erst aus der Zeit der 21. Dynastie (um 1000 v. Chr.) stamme. In der Tat trägt die Doppelgruppe eines Königs aus Tanis im Museum zu Kairo, deren Köpfe mit dem des Fragmentes außerordentlich genau übereinstimmen, eine Inschrift des Königs Psusennes aus der 21. Dynastie. Demnach hätte auch die Statue, von der unser Fragment stammt, einen Herrscher aus der Dynastie der Taniten dargestellt (1100—663 v. Chr.); doch ist es nicht ganz ausgeschlossen, daß man jene Inschrift erst nachträglich auf die Gruppe von Tanis gesetzt habe.

Bulletino communale V 1877 T. IX p. 104ff. v. Bissing-Bruckmann Denkmäler ägypt. Skulptur Text zu T. 56 mit Abbildung. Vgl. Sch. n. 99. Archäologischer Anzeiger VIII 1893 p. 66. Jahrbuch d. arch. Inst. XI 1896 p. 287f.

1290—1296 sechs Hermen.

Die rechts und links von dem r. Durchgang aufgestellten Hermen und vier andere, die sich in den Ecken des hier anstoßenden Zimmers befinden, müssen notwendig im Zusammenhange besprochen werden, da die gleiche Gattung pentelischen Marmors, in der sie gearbeitet sind, die Übereinstimmung in den Maßen und in der Art, wie sich die Körperformen aus dem Hermenschafte entwickeln, darauf schließen lassen, daß diese sechs Hermen demselben Zyklus angehörten. Der Übergang des menschlichen Körpers in den Schaft, dessen Höhe derjenigen der Beine entspricht, ist meisterhaft vermittelt (vgl. zu dieser Form Altertümer von Pergamon VII p. 219ff. Beiblatt 26 n. 255). Alle sind vortreffliche Kopien nach Originalen, von denen eines (n. 1295) noch in der ersten Hälfte, ein zweites (n. 1291) in der Mitte, drei (n. 1292, 1293, 1294) in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts geschaffen sind, das späteste (n. 1290) aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. stammt. Keinesfalls kann es sich also um eine von vornherein beabsichtigte Vereinigung dieser Hermen handeln. Um nun die Art der Ausführung richtig zu würdigen, muß man die Teile betrachten, die von den Einflüssen der Witterung und den Eingriffen der Restauratoren verschont geblieben sind. Diese Teile zeigen eine ebenso energisch wie fein gefühlte Durchbildung der Formen und unterscheiden sich hierdurch in so günstiger Weise von dem Durchschnitt der Kopien, die wir dem Ende der Republik oder dem Anfang der Kaiserzeit zuschreiben dürfen, daß man geneigt gewesen ist, die Ausführung der Hermen in einer früheren Zeit, ja bereits am Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. anzunehmen. Nachdem aber ein Gelehrter geglaubt hat, an n. 1291, der besten von ihnen, Meßpunkte zu erkennen, die auf ein mechanisches Kopieren schließen lassen, wie es augenscheinlich erst durch Pasiteles eingeführt wurde, ist man davon zurückgekommen, die Ausführung dieser Hermen so früh zu datieren. Leider hat der Gelehrte, der die Beobachtung jener Meßpunkte gemacht hat, nicht angegeben, wo er sie zu sehen gemeint hat. Dem Verfasser ist es nicht gelungen, sie wiederzufinden; trotzdem neigt auch er zu der Ansicht, in den Hermen Kopien, allerdings hervorragend gute zu erkennen. — Wir werden unter den Hermen Herakles und Hermes treffen; eine dritte ist von mehreren Gelehrten auf Theseus gedeutet worden. Da es nun überliefert ist, daß die Alten Bilder des Herakles, Theseus und Hermes in den Gymnasien aufzustellen pflegten, hat man vermutet, daß unsere Hermen zum Schmucke eines Gymnasiums oder eines ähnlichen Gebäudes gedient hätten. Dazu würde auch die Darstellung der fünften Herme (n. 1295) passen, deren Figur von einer

Diskobolenstatue entlehnt ist. Für diese ist damit die Frage, ob wir uns auch die Originale als Hermen vorzustellen haben, in negativem Sinne entschieden. Zweifelhaft können wir in betreff der andern Hermen bleiben.

1290 (46) **Herakles**, bärtig mit über den Kopf gezogener Löwenhaut; die R. stützt eine Keule auf; die L. hält das Symbol des Landessegens, ein Füllhorn. Der Stil des Kopfes deutet auf Athen und die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr.; doch ist die senkrechte Furchung der Stirn über der Nasenwurzel ein Zug, den wir sonst zuerst an lysippischen Werken finden. Hingegen macht der Körper den Eindruck, als sei er nach einem Originale des 5. Jahrhunderts kopiert. Frühestens hellenistisch endlich ist die Form des Hornes und die Art, wie die Trauben und Blätter seiner Füllung dargestellt sind. So finden wir in dieser Herme eine Mischung verschiedener Stilelemente, die wir nur einem Kopisten römischer Zeit zutrauen können. Auf einer athenischen Kupfermünze ist eine in den Hauptzügen übereinstimmende Herme abgebildet. Das beweist die Existenz eines derartigen Typus in Athen. Der Versuch, dies Münzbild auf den Herakles Alexikakos des Hageladas zu beziehen und das Original der römischen Herme dem Euphranor zuzuschreiben, der sich die Schöpfung des älteren Künstlers zum Vorbild genommen hätte, ist ganz unzureichend begründet.

Mon. dell' Inst. X T. 56, 1; Ann. 1878 p. 210 ff. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 329 C. Arndt-Amelung Einzel-Aufnahmen n. 252, 253. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 524 n. 4. Vgl. Sch. n. 62. Hartwig Herakles mit dem Füllhorn p. 3 n. 1, p. 49 ff., p. 56. Roscher mythol. Lexikon I 2 p. 2157 ff. (mit Abb. der athenischen Münze). Brunn kleine Schriften II p. 346. Furtwängler Meisterwerke p. 591. Arndt-Amelung Einzel-Aufnahmen Text zu n. 643, 644.

1291 (62) **Herakles oder Theseus**, den jugendlichen Kopf nach der l. Schulter gewendet. Die R. schultert eine Keule; der in der L. befindliche Gegenstand, von dem sich nur der Griff erhalten hat, war offenbar die Striegel, mit der sich die Alten vom Staub und Öl der Palaistra reinigten (vgl. n. 23). Die Bildung des Körpers erinnert an polykletische Kunstweise, wogegen der Typus des Kopfes entschieden attisch ist (am ehesten wäre der Kopf des sog. Theseus vom Ostgiebel des Parthenon zu vergleichen). Die Behandlung des Haares zeigt noch starke Reminiszenzen an den archaischen Stil. Die Herme wird von einem Gelehrten auf Herakles gedeutet, und es ist zweifellos möglich, daß der Typus ursprünglich für diesen Heros erfunden wurde. Doch muß er hier, wenn die Herme, wie es doch den Anschein hat, mit den übrigen zu demselben Zyklus gehörte, notwendig eine andere Bedeutung gehabt haben, da Herakles bereits in n. 1290 vertreten ist. Wir müssen n. 1291 dann wegen seiner Verwandtschaft mit dem Heraklestypus für Theseus erklären, den die Alten vielfach als „anderen Herakles" bezeichneten. Für ihn dürfte auch die Striegel als Attribut besser passen, als für sein urwüchsigeres Vorbild. Kürzlich ist der Versuch gemacht worden, auch den Typus dieser Herme mit dem Herakles Alexikakos des Hageladas, d. h. des jüngeren Künstlers dieses Namens

in Verbindung zu bringen. Da jene Statue nach der Überlieferung in Athen erst nach der großen Pest (430—426) errichtet wurde, könnte das Original der Herme für sie nur als ziemlich entferntes Vorbild in Betracht kommen, denn es läßt sich nicht später als in die Mitte des 5. Jahrhunderts datieren.

Mon. dell' Inst. X T. LVII 2, 2a; Ann. 1878 p. 210ff. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 329 A. Arndt-Amelung Einzel-Aufnahmen n. 243, 244. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 522 n. 2. Vgl. Sch. n. 1. Brunn kleine Schriften II p. 346. Furtwängler Meisterwerke p. 430f., 518. Ders. über Statuenkopien im Altertum (Abhandl. d. bayer. Akad. d. Wiss. I Kl. XX. Bd. III. Abth. 1896 p. 545) p. 21 Anm. 4. Athen. Mitteilungen XXIX 1904 p. 237ff. Jahrbuch d. arch. Inst. XXVI 1911 p. 31 n. 1. Pauly-Wissowa Realenzyklopädie VII 2 p. 2195f. — Zu der Art der Haarbehandlung vgl. einen Kopf vom Westgiebel des Zeustempels in Olympia (Olympia III T. XXIX 2, 3; Löwy griech. Plastik T. 38 Abb. 76) und den Kopf einer Jünglingsstatue in Kopenhagen (Brunn-Bruckmann a. a. O. n. 596, 597).

Zweites Zimmer.

1292 (76) **Hermes.** Die Benennung ist hinlänglich gerechtfertigt, da die Körperbildung auf Hermes deutet und sicher beglaubigte Darstellungen den Gott in der gleichen Stellung und mit einer ähnlichen Anordnung des Gewandes zeigen. Der untere Teil des Körpers ist von einem Mantel bedeckt, der, von hinten um den l. Vorderarm geschlagen, von der auf die Hüfte gestützten l. Hand festgehalten wird. Das tief in den r. Vorderarm hineingearbeitete Zapfenloch läßt darauf schließen, daß die angesetzte Hand ein verhältnismäßig schweres Attribut hielt, das eine solide Befestigung erforderte, also offenbar das aus Bronze gearbeitete Kerykeion. Man hat geschwankt, ob das Original dem 5. oder dem 4. Jahrhundert zuzuschreiben sei in Rücksicht auf die Behandlung des Gewandes, dessen allgemeiner Wurf dem Stile des 5. Jahrhunderts entspricht, während allerlei einzelne Motive der späteren Entwickelung im 4. Jahrhundert angehören. Die Mischung wird auch hier dem Kopisten, das Vorbild dem 5. Jahrhundert zuzuerkennen sein.

Mon. dell' Inst. X T. LVI 4; Ann. 1878 p. 210ff. Brunn-Bruckmann Denkm. n. 330 C. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 525 n. 4. Vgl. Sch. n. 55. Brunn, kl. Schriften II p. 346. Arndt-Amelung Einzel-Aufn. Text zu n. 243, 244.

1293 (56) **Athena.**

Ergänzt der r. Vorderarm, die l. Hand mit einem Stücke des Unterarmes und dem größten Teile des Helmes; doch sind der mit dem Oberarme zusammenhängende Busch und ein Stück des Bügels antik.

Die Göttin trägt einen Peplos, dessen Überschlag bis zum Schoße herabreicht, und eine altertümlich geformte Aigis, die den Rücken bis zum unteren Rande des Überschlages bedeckt. Peplos und Aigis sind oberhalb der Hüften von einem vorn geknoteten Schlangengürtel umgeben. Die vorgestreckte L. hielt einen Helm. Das Attribut der R. kann ein Speer gewesen sein, dessen Schaft vielleicht unweit der r. Schulter, wo ein Marmorstück ausgebrochen ist, an dem Körper anlag. Die Ausführung dieser Herme ist nicht geringer, als die der

andern, wie man behauptet hat. Recht ähnlich ist eine Artemisstatue in Villa Albani n. 1933; die Originale beider Figuren sind in der Zeit der Athena Parthenos entstanden.

Mon. dell' Inst. X T. LVI 3; Ann. 1878 p. 210ff. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 330 B. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 526 n. 11. Vgl. Sch. n. 60. Brunn kleine Schriften II p. 346. Arndt-Amelung Einzel-Aufnahmen Text zu n. 243, 244.

1294 (52) **Dionysos.**

Ergänzt die vordere Hälfte des r. Unterarms. Fast die ganze Figur ist von moderner Hand stark überarbeitet.

Die Figur, über deren männliches Geschlecht kein Zweifel obwalten kann, ist mit einem langen Chiton und einem weiten Mantel bekleidet. Eine solche Tracht wurde unter den Göttern zu allen Zeiten nur dem bärtigen Dionysos gegeben (vgl. n. 320). Nach den erhaltenen Teilen der Arme zu schließen, waren die Hände einander genähert und scheinen beide einen und denselben Gegenstand, etwa einen zweischenkligen Becher (Kantharos) gehalten zu haben. Der Stil entspricht dem der fortgeschrittensten Teile des Parthenonfrieses.

Mon. dell' Inst. X T. LVI 2; Ann. 1878 p. 210ff. Brunn-Bruckmann Denkm. n. 330 A. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 526 n. 12. Vgl. Sch. n. 3. Brunn kleine Schriften II p. 346. Arndt-Amelung Einzel-Aufnahmen Text zu n. 243, 244.

1295 (74) **Athletenherme.**

Die breite, stark bewegte Brust, an der die Muskeln scharf hervortreten, läßt darauf schließen, daß der Jüngling eine Handlung vollzog, die einen großen Kraftaufwand erfordert. Die Arme waren, wie die erhaltenen Ansätze beweisen, nach der l. Seite gestreckt und erhoben, wobei der r. Arm etwas höher emporreichte als der l. und der nach der r. Schulter gewendete Kopf über den r. Oberarm in die Ferne blickte. Die Hände müssen einander benachbart gewesen sein. Nach alledem ist es die wahrscheinlichste Annahme, daß der Jüngling mit beiden Armen einen Diskos zum Schwunge erhob und dabei das zu erreichende Ziel ins Auge faßte (vgl. die Nachträge im I. Bande zu n. 324). Der Bildhauer hat damit, daß er eine derartige Handlung, die auch die Beine in starke Mitleidenschaft ziehen mußte, zum Motiv einer Hermenfigur benutzte, entschieden einen Mißgriff begangen, da hierbei die lebhafte Bewegung des Oberkörpers in schroffstem Gegensatze zu dem tektonischen Prinzipe des Schaftes steht. Der Übergang des Körpers in den Schaft ist hier nicht etwa, wie man behauptet hat, weniger geschickt vermittelt als an den andern Hermen. Der Unterschied liegt nur darin, daß hier die Oberschenkel nicht, wie dort, ruhig nebeneinander stehen, sondern notwendiger weise an der Bewegung des Rumpfes teilnehmen. Der Stil deutet auf ein Bronze-Original und zeigt deutlich Reste archaischer Formengebung, namentlich in der Behandlung des Kopfhaares, den zu hoch stehenden Ohren und der Wiedergabe der Schamhaare. In der Galleria geografica des Vatikans befindet sich eine besser erhaltene Wieder-

holung des Kopfes (n. 396), an der die Haarmasse wie eine anliegende Kappe gebildet ist, auf der es dem Maler überlassen blieb, die einzelnen Haarbüschel anzugeben: eine Technik, die wir als echt-archaisch an verschiedenen Köpfen vom Zeus-Tempel in Olympia kennen gelernt haben und die der Bildhauer jenes Kopfes augenscheinlich im Anschluß an entsprechende, ihm bekannte Originalskulpturen in Anwendung gebracht hat, um den Eindruck des ganz flächenhaft behandelten, nur schwach ziselierten Haares an dem Bronze-Originale wiederzugeben. Wir dürfen daraus eine Bestätigung entnehmen dafür, daß sich der Bildhauer unserer Herme in der flächigen Wiedergabe der Haare, deren Büschel nur schwach in die Fläche eingezeichnet sind, genau an das Original angeschlossen hat. An dem Diskobolen des Myron (n. 1363) ist das Relief der Haare schon etwas weiter entwickelt.

Unseren Diskobolen verbinden die nächsten stilistischen Analogien mit den Lapithen-Gestalten der ältesten Parthenon-Metopen. Wir dürfen das Original wohl der Schule des Kritios und Nesiotes zuschreiben, die augenscheinlich ähnliche Tendenzen verfolgt hat, wie in gleicher Zeit Myron und, der schriftlichen Überlieferung nach, Pythagoras.

Mon. dell' Inst. X T. LVII 1, 1a; Ann. 1878 p. 216ff. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 329. B. Arndt-Amelung Einzel-Aufnahmen n. 245, 246. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 522 n. 1. Vgl. Sch. n. 8. Röm. Mitteilungen II 1887 p. 106. Sauer Theseion p. 223f. Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum III 1900 p. 12f. Vgl. auch n. 1025 (dieser Torso ist fälschlich als der eines Verwundeten bezeichnet; es ist der eines Kämpfers).

1296 (38) Ruhender Jüngling.

Ergänzt der l. Vorderarm, an der r. Hand der Daumen, Zeigefinger, Mittelfinger und der größte Teil des Goldfingers, das Schwert abgesehen von dem zwischen dem Ballen der r. Hand und dem l. Unterschenkel befindlichen Fragment, ein Stück an der r. Seite des Brustkastens und an der r. Hüfte, der ganze l. Fuß, der r. außer der Ferse, ein großes Stück an der r. Vorderseite der Plinthe. Der aus anderem Marmor gearbeitete Kopf (ergr die Nase und der größte Teil der Oberlippe) ist antik, aber nicht zugehörig. Der Zusammenhang der beiden Halsstücke ist dadurch erzielt, daß der moderne Ergänzer das zu dem Kopfe gehörige Stück hinten und auf beiden Seiten verdünnt hat. Die abgearbeiteten Stellen sind durch die weiße Farbe des Marmors kenntlich, der sonst einen bräunlichen Ton zeigt.

Ein kräftiger Jüngling sitzt in lässiger Haltung auf dem Boden. Er hat das l. Bein über das r. geschlagen und die Arme gekreuzt, wobei der l. Ellenbogen auf dem l. Knie und die r. Hand, die ein in der Scheide steckendes Schwert hält, auf dem l. Unterschenkel ruht. Die Statue ist nur darauf berechnet, von ihrer l. Seite aus und etwas von links her gesehen zu werden. Wenn man sich vor den Durchgang zum ersten Zimmer stellt, wird die nachlässig ausgeführte untere Seite des l. Oberschenkels und die nur angelegte Gewandpartie zwischen den Beinen sowie an der Außenseite des r. Oberschenkels dem Blicke entzogen, und die Vollendung, mit der alle übrigen Teile des Körpers

durchgebildet sind, kommt zu nachdrücklicher Geltung. Falsch war es, wenn man behauptet hat, die Figur müsse von oben gesehen werden; bei dieser Ansicht können die Gewandpartien zwischen den Beinen, die kaum skizziert sind, also nicht gesehen werden sollten, dem Blicke nicht entgehen. Man hat angenommen, daß diese Statue und eine andere ihr entsprechende als ideale Wächter vor einem Eingange aufgestellt waren. Die Proportionen des im Vergleiche mit den Armen und Beinen etwas schmächtig gebildeten Rumpfes erinnern an diejenigen, die in der Überlieferung dem Euphranor zugeschrieben werden, einem Meister, dessen Tätigkeit ungefähr zwischen 370 und 330 v. Chr. fiel (vgl. n. 186). Doch scheint für diese Zeit die starke Kreuzung der Motive und die räumliche Entwickelung der Komposition zu weit zu gehen. Der dem Körper aufgesetzte Kopf ist eine schlechte, frühestens zur Zeit der Antonine gearbeitete Wiederholung des unter n. 128 besprochenen Meleagrostypus.

S. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 193 n. 1. Vgl. Sch. n. 118. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1269. Der Kopf: Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 277, 278. Vgl. Römische Mitteilungen IV 1889 p. 221 n. 17.

1297 (37) Sitzender Ares.

Gefunden zwischen Palazzo Santa Croce und Campitelli. Ergänzt am Ares die Nase abgesehen vom r. Flügel, die r. Hand außer dem am l. Knie anliegenden Stücke, die Spitzen des l. Daumens und l. Zeigefingers mit dem Schwertgriffe und einem Stücke der Scheide, der r. Fuß abgesehen von der Ferse; am Eros der Kopf, der l. Arm mit dem Köcher — doch scheint der Köcher durch die Form der Bruchfläche gesichert —, der r. Vorderarm mit dem Bogen, der r. Fuß mit einem Teile des Unterschenkels. Es sind Spuren vorhanden, daß das Werk auf der l. Seite der Hauptfigur unvollständig ist. Quer über die l. Schulter des Ares erstreckt sich der Rest eines länglichen, nach der Mitte zu breiter werdenden Ansatzes, in dem auf der Höhe der Schulter in schräger Richtung ein kreisrundes Zapfenloch eingebohrt ist. Ferner bemerkt man unter der l. Achsel einen mehr als fingerbreiten Einschnitt, der nach dem auf der Schulter befindlichen Ansatz emporreicht, hinter dem Schwertende, unmittelbar unter dem Gewande, den Rest einer viereckigen Stütze und unter diesem Reste am Felsen eine Bruchstelle. Das Gewand des Ares ist oberhalb dieser Bruchstelle stark übergangen, während Spuren einer oberflächlicheren Überarbeitung auch an dem unter der Bruchstelle befindlichen Teile des Felsens sichtbar sind und der Rand der Plinthe darunter in entsprechender Ausdehnung von moderner Hand glatt zugehauen scheint. Die Figuren sind stark geputzt, wodurch ihre Oberfläche jeden Charakter verloren hat.

Ares sitzt in lässiger Haltung auf einem Felsen, indem er das r. Bein vorstreckt und das zurückgezogene l. Bein auf den unterhalb des Felsensitzes stehenden Helm setzt. Die Hände sind auf dem l. Knie übereinandergelegt; die L. hält das in der Scheide steckende Schwert. Der leicht nach der r. Schulter geneigte Kopf zeigt einen nachdenklich-träumerischen Ausdruck. Die Ursache, die den Kriegsgott in eine solche Stimmung versetzt, wird durch den kleinen Eros verdeutlicht, der hinter dem r. Beine des Ares wie in einem Versteck auf dem Boden sitzt. Ob dieser Eros, wie der Ergänzer angenommen hat, in der R. einen Bogen hielt, ist fraglich. Vielleicht berührte

er mit dieser Hand, ohne ein Attribut zu halten, leise den r. Unterschenkel der Hauptfigur, um dem Gotte seine Gegenwart bemerklich zu machen. Der Stil empfiehlt die Annahme eines bronzenen Originals. Während man den Kopf des Ares früher, getäuscht durch die von dem Restaurator durch starkes Putzen verweichlichten Formen des hiesigen Exemplares, neben den unter n. 128 besprochenen Meleagros gestellt und deshalb zu Skopas in Beziehung gesetzt hat, ist in den Formen und den Motiven des Körpers die am Apoxyomenos (n. 23) kenntliche Kunstweise des Lysippos nie verkannt worden. Diese kommt noch weit klarer zur Erscheinung an einer wundervollen Wiederholung des Torso im Neapler Museum und nicht minder deutlich an einer sehr viel schärfer gearbeiteten und in den antiken Teilen besser erhaltenen Wiederholung des Kopfes in der Münchener Glyptothek. Zudem ist kürzlich nachgewiesen worden, daß der Kopf einer in Atalanti gefundenen Hermesstatue im Athener National-Museum, die man stets übereinstimmend für durchaus lysippisch erklärt hatte, nichts anderes ist, als eine grobe Wiederholung des Ares-Kopfes. Wir dürfen deshalb jetzt mit Zuversicht auch in dem Originale des Ares eine Schöpfung des Lysippos erkennen und die anderen Annahmen, die jenes Original mit einer Kolossalstatue des Skopas in dem beim Circus Flaminius gelegenen Tempel des Brutus Gallaecus oder mit einem Werke des Piston im Tempel der Concordia identifizieren wollten, ohne weiteres beiseite lassen.

Je sicherer wir nun aber das Werk einem der großen Künstler des 4. Jahrhunderts zuschreiben können, um so befremdlicher muß uns der kleine, allzu hellenistisch anmutende Eros zu Füßen des Gottes erscheinen, und es taucht die Frage auf, ob wir in ihm nicht eine Zutat des Kopisten zu erkennen haben, zumal wir durch Vergleich mit dem Torso im Neapeler Museum zu dem gleichen Resultate in betreff der Erweiterung der Gruppe an der l. Seite des Gottes gelangen. Man hat vermutet, daß hier ein mit der Spitze nach unten gerichteter Speer an die l. Schulter gelehnt und der an dem Schafte angebrachte Wurfriemen (ἀγκύλη) um die Achsel gelegt gewesen sei. Ist nun auch nicht zu leugnen, daß sich der unter der l. Achsel vorhandene Einschnitt aus einem an dieser Stelle anliegenden Metallstreifen erklären ließe, so scheint es doch ganz unglaublich, daß der Bildhauer, um einen leichten Gegenstand, wie einen Speerschaft, zu stützen, auf der Schulter den Ansatz und weiter unten den Felsvorsprung angebracht habe. Nach einer anderen Ansicht hätte auf dem abgebrochenen Teil dieses Vorsprungs ein zweiter Eros gestanden, der seine r. Hand auf die l. Schulter des Ares legte (vgl. n. 1321). Doch würde sich für diesen Eros bei der Stelle, an der jener Vorsprung des Felsens angebracht ist, eine eigentümlich schräge und gezwungene Haltung ergeben. Auch erscheint der auf der Schulter des Gottes vorhandene Ansatz für ein

Kinderhändchen viel zu groß. Endlich ist auch die Vermutung ausgesprochen worden, zur Seite des Ares habe Aphrodite gestanden, und diese Annahme ist zweifellos die weitaus wahrscheinlichste. Man hätte dann anzunehmen, daß die Göttin die l. Schulter ihres Geliebten mit dem r. Arme, der Hand oder dem Fächer berührte. Wenn man dagegen eingewendet hat, daß Ares der Göttin nicht die geringste Aufmerksamkeit schenke, so hat man verkannt, daß dieses innerlich-unruhige Hinausträumen des Kriegsgottes, der dabei selbst der Annäherung der Geliebten nicht achtet, gerade recht charakteristisch wirken mußte. Der andere Einwand, daß der schöne Linienfluß, den die Gestalt des Ares darbietet, von welcher Seite man sie auch betrachten mag, durch die Beifügung einer zweiten Figur empfindlich gestört werden müsse, ist durchaus berechtigt, trifft aber den Bildhauer dieses Exemplares in jedem Falle; selbst der angelehnte Speer der ersten Annahme hätte den Linienfluß durchbrochen und beeinträchtigt. Daß es sich eben nur um eine willkürliche Erweiterung der Komposition seitens dieses einen Kopisten handelte, beweist uns ja, wie gesagt, der Torso in Neapel, und so werden wir dem gleichen Bedürfnis nach Bereicherung des Bildes, die nur darauf berechnet war, die oberflächliche Freude des Publikums an einem gefälligen Inhalt zu befriedigen, auch die Entstehung des formell nur störenden, jedenfalls gänzlich überflüssigen Eros zu Füßen des Gottes zuschreiben dürfen, vielleicht auch die den Sitz umlagernden Waffen, den Helm nicht ausgeschlossen, sodaß der Fuß nur mit der Ferse an der Vorderseite des Sitzes eine Stütze gehabt hätte. Die Ausführung der Kopie ist mittelmäßig und erscheint an dem Beiwerke, namentlich an den Beinschienen geradezu ungeschickt.

Ältere Publikationen s. bei Sch. n. 63. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 121 Fig. 126. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 388. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 247 Fig. 124. Springer-Michaelis Handbuch d. Kunstgeschichte I⁹ p. 336 Abb. 601. Winter Kunstgeschichte in Bildern I T. 66 n. 6. v. Sybel Weltgeschichte d. Kunst² p. 341 mit Abb. Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 165. Furtwängler-Urlichs Denkmäler gr. u. röm. Skulptur, Handausgabe (2. Aufl.) T. 28 p. 72 ff. Löwy griechische Plastik T. 125, 126 Abb. 217a—d p. 104, 106, 107. Della Seta religione e arte figurata p. 153 Fig. 98. Bruckmann Wandbilder alter Plastik VI (mit erläuterndem Texte von Buschor). Der Kopf: Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 254, 255. Furtwängler-Urlichs a. a. O. Fig. 20. Vgl. Athen. Mitteilungen VI 1881 p. 121. Archäol. Anzeiger IV 1889 p. 41. Verhandlungen der 41. Versammlung deutscher Philologen in München p. 244 f. Roscher mythol. Lexikon I 1 p. 490 f. Furtwängler Meisterwerke p. 525 ff. p. 645. Röm. Mitteilungen XX 1905 p. 150. Journal of hell. studies XXV 1905 p. 257. Klein Geschichte der griech. Kunst II p. 278. — Der Torso in Neapel: Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 832, 833. S. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 192 n. 5. Ruesch guida illustrata del museo di Napoli p. 95 f. n. 293. Der Kopf in der Münchener Glyptothek: Furtwängler-Wolters Beschreibung d. Glyptothek p. 296 n. 272. Jahrbuch d. arch. Inst. XXVI 1911 p. 276 f. Abb. 8a, b (hier die Zusammenstellung mit dem Kopfe des Hermes von Atalanti).

1298 (10) Porträtkopf des Aristoteles.

Ergänzt fast die ganze Nase und die Büste.

Die richtige Benennung des bezeichneten Kopfes wurde ermöglicht durch den Vergleich mit zwei Zeichnungen einer Büste, die sich

Ende des 16. Jahrhunderts im Besitze des Fulvio Orsini befunden hatte und seit der Zeit des Rubens, von dem die eine der beiden Zeichnungen stammt, verschollen ist. Danach haben sich elf sichere Kopien des gleichen Typus nachweisen lassen, dem sich noch einige zweifelhafte anschließen. Das Porträt gehört in stilistischer Hinsicht zweifellos in die spätere Lebenszeit des Aristoteles und entspricht auch im allgemeinen den überlieferten Zügen seiner Erscheinung. Das hiesige Exemplar gibt nicht alle charakteristischen Eigenheiten in der gleichen Schärfe wieder, wie einige von den anderen Wiederholungen, zeichnet sich aber vor allen übrigen durch die feine Sorgfalt seiner Ausführung besonders in Bart und Haaren aus. Sehr schön ist der eigenartige Bau der Stirn und des Schädels wiedergegeben.

Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 365, 366. Studniczka das Bildnis des Aristoteles (Leipzig 1908) T. III 5, 6 p. 24 H. Hekler Bildniskunst d. Griech. u. Röm. p. XXIV T. 88. Vgl. Sch. n. 93. Bernoulli griech. Ikonographie I p. 96 n. 2.

Drittes Zimmer.

1299 (59) Statue des Hermes.

Ergänzt von Algardi die Spitze und der r. Flügel der Nase, der größte Teil der Hutkrempe, der r. Arm abgesehen von dem der Schulter benachbarten Stücke, der von der l. Hand umschlossene Stab, die Füße, die Plinthe.

Der r. Arm ist falsch ergänzt. Die Haltung, die der Restaurator dem Arme gegeben hat, bringt in die Figur einen Zug zu starker Bewegung, der mit der sonstigen Körperhaltung und dem Gesichtsausdruck in Widerspruch steht. Wie die hinsichtlich des Motives übereinstimmende, sogenannte Statue des Germanicus im Louvre beweist, war der r. Arm nach dem Kopfe erhoben und stand die Hand mit zusammengelegten Daumen und Zeigefinger in der Höhe und unweit der Schläfe. Die L. senkte ursprünglich ein bronzenes Kerykeion. Hiernach war Hermes in dieser Statue als Gott der Beredsamkeit (λόγιος) aufgefaßt. Er steht da in gesammelter Haltung, neigt den Kopf, dessen Gesicht einen ernst sinnenden Ausdruck zeigt, zu seinen Zuhörern und bewegt dabei die R. in einer Weise, die für ruhig-logische Darlegung bezeichnend ist. Während er spricht, gleitet ihm das Gewand von dem Oberarm herab. Dieses Motiv soll offenbar den Eindruck der Konzentration steigern, mit der Hermes in seine Rede vertieft ist. Doch hat der Bildhauer hierbei die Schwierigkeiten, die sich bei der plastischen Fixierung eines in Bewegung begriffenen Stoffes ergeben, nicht zu überwinden verstanden; denn das Gewand sieht nicht aus, als ob es herabgleite, sondern als ob es in künstlicher Weise an dem Oberarme befestigt sei. Wir dürfen die Entstehung des zweifellos bronzenen Originales um die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. annehmen. Der Kopf erinnert in manchen Zügen noch an den wahrscheinlich alt-peloponnesischen Typus, der in der Figur des Stephanos wiedergegeben ist (n. 1846). Doch zeigt die Statue in der Kopfbildung

noch deutlichere Berührungspunkte mit myronischer Kunst, während der Körper mit seiner vornehmen, aber etwas matten Formengebung sich an keine der gleichzeitigen, bekannten Kunstrichtungen mit überzeugenden Gründen hat angliedern lassen. Häufiger begegnen wir in jener Epoche dem auch hier auffallenden Mißverhältnis zwischen den kräftigen Formen der Oberschenkel und den schwach entwickelten Unterschenkeln. Man hat diese Erscheinung mit der in jener Zeit häufigen Herstellung von Kolossal-Bildern erklären wollen; die Bildhauer hätten die bei der Arbeit in Riesen-Dimensionen notwendige Veränderung der Proportionen — kleinere Bildung der dem Auge des Beschauers näherliegenden Teile — ohne weiteres auch auf Bilder geringeren Formates übertragen. So richtig die Voraussetzungen aber sind, so bedenklich ist die daraus gezogene Folgerung. Die Versuche, das Original Pheidias oder einem „phokäischen" Bildhauer Telephanes zuzuschreiben, sind unzureichend begründet.

Ältere Publikationen s. bei Sch. n. 94. Rayet monuments de l'art antique II Text zu pl. 70 p. 5. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 413. Winter-Seemann Kunstgeschichte in Bildern I T. 42, 6. Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 44. Kekule von Stradonitz die griech. Skulptur (2. Aufl.) Abb. auf p. 349 (auf p. 348 der sogen. Germanicus). Löwy griech. Plastik T. 94 Abb. 176a p. 80. Altertümer von Pergamon VII p. 22f. Abb. 22g (die hier vertretene Behauptung eines engen Zusammenhanges zwischen dem Hermes und der in Pergamon gefundenen, helmlosen Athena scheint uns nicht genügend begründet). Der Kopf: Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 270, 271. Löwy a. a. O. Abb. 176b. Vgl. Overbeck Geschichte d. griech. Plastik II[4] p. 446, p. 456 Anm. 4. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1630. Aus der Anomia (Berlin 1890) p. 62, p. 69. 50. Berliner Winckelmannsprogramm p. 152. Furtwängler Meisterwerke p. 86, p. 742. Arndt-Amelung a. a. O. Text zu n. 1127. Klein Geschichte der griech. Kunst II p. 66ff.

1300 (54) Wiederholung der knidischen Aphrodite (vgl. n. 310).

Antik sind nur der Rumpf mit den Schultern, den Oberschenkeln und dem l. Knie. Doch sind auch die antiken Teile von moderner Hand stark abgeglättet, um ihren Unterschied von den restaurierten auszugleichen. Der Kopf sitzt nicht, wie man behauptet hat, mit Bruch, sondern mit Schnitt auf, und ist zweifellos modern. Sch. n. 97. Journal of hellenic studies VIII 1887 p. 335 J. Furtwängler Meisterwerke p. 551 Anm. 2 n. 6. Klein Praxiteles p. 251 n. 6.

Viertes Zimmer.

1301 (86) Fragment eines Hochreliefs, Kopf einer schlafenden Erinys.

Pentelischer Marmor. Ergänzt beinahe die ganze Nase, die r. Hälfte der Unterlippe, die unter dem Kinne herabreichende Locke abgesehen von dem oberen Ansatze. An dem rückwärtigen Teile des Hinterkopfes ist eine andere Behandlung der Haare kenntlich als an den vorderen Teilen; außerdem fehlt dort jegliche Spur von Verwitterung. Augenscheinlich hat der moderne Restaurator einen an jener Stelle ansetzenden Gegenstand abgemeißelt und in die abgemeißelte Stelle Haare eingearbeitet.

Der schön gearbeitete Kopf scheint, nach Auffassung und Stil zu urteilen, ein hervorragendes Original der jüngeren hellenistischen Zeit wiederzugeben. Man hielt ihn früher für eine Originalarbeit, doch widerspricht dieser Annahme die allzu grobe Verwendung des Bohrers in der Wiedergabe der Haare. Das Antlitz zeigt einen ebenso ernsten wie strengen Ausdruck und in der vorgeschobenen Unterlippe

einen unwilligen Zug. Die Augen sind geschlossen. Doch beweisen das leise, nach der l. Schulter geneigte Haupt, die Augensterne, die unter den geschlossenen Lidern nach oben gerichtet sind, und der geöffnete Mund, der offenbar in ruhigen regelmäßigen Zügen die Luft einatmet, daß nicht eine Sterbende oder Tote sondern eine Schlafende dargestellt ist. Der Deutung auf Medusa widerspricht der Typus, der sich wesentlich von den sicher beglaubigten Gorgonenbildungen unterscheidet. Hingegen stimmt der Kopf in allem Wesentlichen mit einem Typus überein, der auf verschiedenen Denkmälern den Erinyen, z. B. auf dem hier abgebildeten unteritalischen Vasenbilde (Fig. 34) gegeben ist. Er scheint demnach eine schlafende Erinys darzustellen. Die vom Winde durcheinander geworfenen Haare und die über die Wange herabhängenden Locken, die von Schweiß durchdrungen scheinen, weisen auf die heftige Bewegung zurück, der sich die Erinys bei der Verfolgung eines Frevlers unterzog. Jetzt ist sie eingeschlafen, bewahrt aber noch im Schlafe ihren strengen Ausdruck und den Groll gegen den Verbrecher. Ein Gelehrter hat vermutet, daß der Kopf zu einer Komposition gehörte, in der zwei schlafende Erinyen dargestellt waren, einer Gruppe, die wir uns durch das abgebildete Vasenbild vergegenwärtigen könnten. Jedenfalls müßten wir annehmen, daß diese Gruppe zu einer großen Reliefkomposition gehört habe, da sich unter dem Kinn der Erinys ein ganz kleines Stückchen Reliefgrund erhalten hat. Auch die Art, wie die oberen Teile des Kopfes mit höherem Relief aus der Fläche herausragen, als die unteren, kehrt ganz übereinstimmend auf anderen großen Reliefdarstellungen wieder (vgl. den Kopf des Endymion auf n. 807 und den der Nymphe auf n. 1147). Der Künstler konnte zu einer derartigen Komposition unmittelbar durch die Szene, mit der die Eumeniden des Aischylos beginnen, oder durch berühmte Gemälde angeregt werden, von denen das eine dieselbe Szene, ein anderes die Erinyen neben dem Grabhügel des Agamemnon schlafend darstellte (vgl. n. 338 u. 1207).

Fig. 34.

Mon. dell' Inst. VIII T. 38, Ann. 1871 Tav. d'agg. ST p. 212ff. Baumeister Denkmäler des klass. Altertums II p. 911 Fig. 986. Roscher mythol. Lexikon I p. 1726. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 238. Brunn griech. Götterideale T. V p. 53ff. Collignon histoire de la sculpt. grecque II p. 587 Fig. 304. Winter Kunstgeschichte in

Bildern I T. 70, 1. Petersen Vom alten Rom[4] p. 176 ff. Abb. 141. Löwy griech. Plastik T. 150 Abb. 261 p. 123. Vgl. Sch. n. 110. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1419. Six de Gorgone p. 65. Journal of hell. studies XI 1890 p. 197 f., p. 201 f. Rendiconti della r. Accademia dei Lincei, classe di scienze morali VI 1890 p. 342 ff. Röm. Mitteilungen VII 1892 p. 106 f. Hartel-Wickhoff die Wiener Genesis p. 24 = Wickhoff Schriften III p. 43 f. Ausonia II 1907 p. 85 Ann. 4.

1302 (43) Kolossalgruppe, Gallier und sein Weib.

Ergänzt an dem Manne die vordere Hälfte der Nase, der r. Arm mit dem Schwertgriffe und dem freistehenden Teile der Klinge, der l. Vorderarm bis zur Handwurzel, der l. Zeigefinger und das freiflatternde Stück des Mantels mit der Stütze, die aber durch die auf dem Gesäß vorhandene Spur ihres Ansatzes gesichert ist; an der Frau die Nase, der l. Arm abgesehen von dem der Schulter benachbarten Stücke, der untere Teil des r. Vorderarmes nebst der Hand, vier Zehen am r. Fuße, allerlei Stücke am Mantel. Von den beiden Stützen zwischen den Figuren ist die vordere antik, aber mehrfach gebrochen, die hintere modern, aber durch antike Ansätze gesichert. Beide Figuren haben durch rücksichtsloses Abputzen, teilweise auch durch Überarbeitung gelitten, namentlich die der Frau auf der Vorderseite. Über den Marmor s. n. 884.

Der Gallier hat, während ihm die Feinde auf den Fersen sind, eben noch Zeit gefunden, seinem Weibe unter der l. Achselhöhle den Todesstoß zu versetzen und trifft sich nunmehr selbst an unfehlbar tödlicher Stelle, indem er sein Schwert hinter dem l. Schlüsselbein in die große Schlagader stößt. Mit der L. stützt er noch die zusammenbrechende Gefährtin. Sein Antlitz, das sich nach den Verfolgern rückwärts wendet, bekundet eine trotzige Genugtuung darüber, daß er seinen Feinden nicht lebendig in die Hände fallen wird. Offenbar ist ein gallischer Häuptling dargestellt. Das Gesicht unterscheidet sich durch seine markanten vornehmen Züge wesentlich von den andern Galliertypen, die zu demselben Statuenzyklus wie die Gruppe gehören (n. 98 u. 884).

Der r. Arm des Galliers und der l. Arm der Frau sind falsch ergänzt. Der r. Oberarm des Mannes war nach dem erhaltenen Ansatze des Deltamuskels mit dem Ellenbogen weniger gehoben und abgestreckt, und die Faust hatte den Schwertgriff in umgekehrter Weise gefaßt, also mit dem Handrücken nach vorne und so, daß nicht der kleine Finger, sondern der Daumen zu oberst stand. Dadurch erhielt der Vorderarm eine steilere Stellung. Trotzdem das Schwert natürlich sonst im Kampfe von der Hand mit der Haltung gefaßt wurde, die ihr der Ergänzer gegeben hat, leuchtet es ein, daß der Arm nur in der von uns angenommenen Haltung den in diesem Falle notwendigen Stoß mit dem erwünschten Nachdruck führen kann. Andererseits war hierbei das Gesicht weniger bedeckt und konnte der Betrachter, wenn er in der Verlängerung des vorgesetzten l. Beines, also mehr nach der Seite der Frau zu Stellung nahm, das Profil des Galliers sehen. Den l. Vorderarm der Frau hat man sich weniger gestreckt und schlaffer herabhängend zu denken. Vermutlich bildete diese Gruppe den Mittelpunkt eines Statuenzyklus, dessen r. Eckstück der sterbende Gallier des kapitolinischen Museums (n. 884) war. Wie diese Statue

scheint auch die Gruppe eine von einem pergamenischen Bildhauer gearbeitete Marmorkopie nach einem pergamenischen Bronzeoriginal aus der Zeit des ersten Attalos zu sein, einem Originale, das wahrscheinlich zu dem von diesem König auf der Akropolis seiner Residenz errichteten Siegesdenkmal gehörte. Auf Bronze deuten der linke, vollständig in der Luft schwebende Arm der Frau, die beiden Stützen, die den Körper der Frau mit dem des Mannes verbinden, und eine dritte Stütze, die dem hinter dem Rücken des Mannes flatternden Mantel festen Halt gibt. Wäre die Gruppe für die Ausführung in Marmor berechnet gewesen, so sähe man namentlich nicht ein, weshalb der Bildhauer diesen auf der Rückseite der Figur befindlichen Mantel, der für die künstlerische Wirkung der Gruppe von ganz untergeordneter Bedeutung ist, in einer derartigen, den Bedingungen seiner Technik zuwiderlaufenden Weise unterarbeitet hätte. Über die Vermutung, daß die Gruppe in späterer Zeit und auf römischem Boden gearbeitet sei, vergleiche man die Bemerkungen zu n. 884. An der Figur der Frau treffen die beiden Enden des Mäntelchens unter dem Halse nicht zusammen, offenbar deshalb, weil der Bildhauer an dieser durch das Kinn versteckten Stelle auf eine genaue Durchbildung verzichtete. Einer der üblichen römischen Kopisten würde eine derartige Behandlungsweise voraussichtlich als einen Fehler empfunden und verbessert haben.

Die älteren Publikationen s. bei Sch. n. 92. Baumeister Denkm. des kl. Altertums II p. 1237 f. Abb. 1410, p. 1241. Revue archéol. XII 1888 p. 273 Fig. 1, p. 281 ff. Löwy Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 29 Fig. 14. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 422. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 505 Fig. 259. Das Museum IV 1899 T. 6. Winter Kunstgeschichte in Bildern I T. 70, 4. Springer-Michaelis Handbuch[9] p. 399 Abb. 738. v. Sybel Weltgeschichte der Kunst[2] p. 348 f. mit Abb. Petersen vom alten Rom[4] p. 174 ff. Abb. 138. v. Bienkowski die Darstellungen der Gallier in der hellenistischen Kunst T. I p. 6 ff. Fig. 9—11 (v. B. schlägt hier vor, den Ellenbogen des r. Armes an dem Gallier tiefer zu stellen, die Handhaltung aber so zu belassen, wie sie der Ergänzer gegeben hat; nur ein erneuerter praktischer Ergänzungsversuch mit Hilfe eines passenden Modells dürfte diese Streitfrage zur Lösung bringen). Löwy griech. Plastik T. 144 Abb. 246 p. 119, 122, 135. Der Kopf des Galliers: Römische Mitteilungen X 1895 T. II L p. 129—131. Petersen a. a. O. Abb. 139. v. Bienkowski a. a. O. p. 7 Fig. 6, 7; p. 145 Fig. 155. Löwy a. a. O. T. 147 Abb. 253 p. 122, 124. Vgl. Die Kampfgruppe und Kämpfertypen p. 127 ff. Klein Geschichte der griech. Kunst III p. 60 f.

Fünftes Zimmer.

1303 (31) Kolossalbüste der Demeter mit Stephane und Schleier.

Ergänzt die Nasenspitze und ein Stück am Halse unter dem r. Ohre.

Das schöne Gesicht zeigt einen überaus milden Ausdruck, der in dem sanften Blicke der verhältnismäßig schmalen Augen gipfelt; der Mund ist zu einem freundlichen Lächeln geöffnet. All diese Eigentümlichkeiten widersprechen der früher geläufigen Deutung der Büste als Hera, stimmen vielmehr in jeder Hinsicht zu dem Wesen der Demeter. Zweifellos ist die Büste nach dem Oberteil einer Statue kopiert. Eine Bronzestatuette, deren Kopf in den typischen Zügen

dem der Büste entspricht, befindet sich im Münz- und Antikenkabinett in Wien, doch ist der Kopf der Statuette nach der r. Schulter gewendet. Es kann sich also nicht um eine Verkleinerung des gleichen Originales handeln, wohl aber um die verkleinerte Kopie eines Werkes des gleichen oder eines verwandten Meisters.

Dem Stil nach gehört die Figur in die erste Hälfte des 4. Jahrhunderts und der gleichen Zeit dürfen wir auch das Original der Büste zuschreiben, deren Kopf mit dem der Eirene des Kephisodot nahe verwandt ist. Die mit feiner Empfindung, aber nicht sehr sorgfältig ausgeführte Büste ist, nach dem Zuschnitt des Bruststücks zu urteilen, eine Arbeit aus dem Beginne der hadrianischen Zeit.

Overbeck Kunstmythologie III p. 95 n. 15, Atlas T. IX 12. Roscher mythol. Lexikon I 2 p. 2122, p. 2126 (Abb.); II 1 p. 1360. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 264. Vgl. Sch. n. 78. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1515. — Die Wiener Bronzestatuette: v. Sacken Bronzen des k. k. Münz- u. Antikenkabinetts in Wien T. V 1. Overbeck a. a. O. T. I 1. Roscher a. a. O. I 2 p. 2116 mit Abb. 8. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 240 n. 3. — Über Büstenformen vgl. Anzeiger d. Krakauer Akademie d. Wissensch. XXIV 1895 p. 127 ff. T. I, II. Vgl. n. 1311.

1304 (57) Wiederholung der Athena Parthenos des Pheidias.

Ergänzt der Helmbusch, die Nasenspitze, ein Stück der Unterlippe, beide Arme mit den auf den Schultern aufliegenden Stücken des Aigisrandes, die aus den Knoten hervorgehenden Enden des Schlangengürtels, mancherlei an den Falten, vor allem die steilen Falten, die auf den r. Fuß und zwischen den Beinen niederfallen. Der Restaurator hat den Nasenrücken überarbeitet und zahlreiche Falten, besonders an dem Überschlage des Peplos, deren Ergänzung ihm Schwierigkeiten verursachte, einfach abgemeißelt; so auch die Steilfalte, die vom l. Knie niederhing.

Die Statue ist eine der größten und zugleich eine der getreusten Nachbildungen, die sich von der Athena Parthenos des Pheidias erhalten haben (vgl. n. 906, 1530). Doch wird ihr Eindruck durch die falschen Ergänzungen und durch die an einzelnen Stellen vorgenommenen modernen Über- und Abarbeitungen getrübt. An dem Helme stört der ergänzte Busch, der zu kleinlich geraten, an dem Gesichte die Nase, deren Spitze schlecht ergänzt und deren Rücken überarbeitet ist. Der Überschlag des Peplos sieht wie zerlumpt aus, da der Restaurator, namentlich an dem unteren Rande, viele Faltenbrüche abgemeißelt hat. Die Arme sind zu massig ausgefallen und falsch gerichtet. Der rechte war vorgestreckt und hielt eine Siegesgöttin, während der linke abwärts reichte und die Hand auf dem Rande des Schildes ruhen ließ. Die Statue wirkt am besten, wenn man sie in der r. Profilansicht betrachtet, da die Falten auf dieser Seite weniger beschädigt sind und die Gesamtwirkung der Figur hier im wesentlichen nur durch den falsch restaurierten r. Arm beeinträchtigt wird. Der Bildhauer scheint sein Vorbild nicht nur in den Hauptmotiven, sondern auch in mancherlei Einzelheiten getreu wiedergegeben zu haben; immerhin muß man sich gegenwärtig halten, daß er in Anbetracht der Riesengröße des Originals, dessen Höhe man auf 10 m berechnet

hat, nur eine Auswahl aus den Motiven seines Vorbildes wiedergeben konnte. Den Helm der Parthenos schmückten geflügelte Tierfiguren. Daß auch der Helm unserer Statue mit Emblemen versehen war, beweisen die an der Kappe sichtbaren, von moderner Hand abgearbeiteten Stellen (vgl. die Wiedergabe der von Aspasios geschnittenen Gemme auf dem Einbande unseres Führers). Pheidias hatte die Fleischteile der Parthenos aus Elfenbein, alles übrige aus Gold gearbeitet, das an einzelnen Stellen durch Email nuanciert war. Die Weise, in der an unserer Statue die kleinen über die Wangen und die langen über die Schultern herabfallenden Locken behandelt sind, erinnert an ziselierten Metallguß, die eckige Einknickung der Falten an Metall, das durch die Gußform oder durch Treiben mit dem Hammer scharfe Kanten erhalten hat. Der Schuppenbesatz der Aigis, den der große athenische Meister vermutlich durch emailliertes Gold wiedergegeben hatte, war an unserer Statue offenbar durch Malerei ausgedrückt. Auf dem neben dem r. Fuße herabhängenden Gewandzipfel hat der Bildhauer seinen Namen angebracht, von dem wir, da die ersten beiden Buchstaben fehlen, nicht wissen, ob er Antiochos oder Metiochos lautete. Die Formen der Buchstaben deuten auf das letzte Jahrhundert der Republik oder den Anfang der Kaiserzeit. Der Bildhauer bezeichnet sich als Athener, gehört also in die Reihe jener spätattischen Künstler, die sich darauf beschränkten, Meisterwerke der älteren Kunst mehr oder minder getreu nachzubilden. Seine Figur gibt einen zum mindesten annähernden Begriff von einer der bedeutendsten Schöpfungen der hellenischen Kunst. Pheidias brachte in der Athena Parthenos die Anschauungen, die sich die gebildeten Athener unter der glänzenden Verwaltung des Perikles von der Schutzgöttin ihrer Stadt bilden mochten, in ebenso großartiger wie erschöpfender Weise zum Ausdruck. Während der Helm, die Aigis und der untersetzte Körper die wehrhafte Jungfrau erkennen lassen, die den athenischen Staat beschützt und seine Macht erweitert, erscheint Athena zugleich als friedliche Göttin. Klar und ruhig blicken ihre Augen aus dem jugendlichen Gesicht. Ihrer Kraft bewußt, hat sie den Schild auf den Boden gestellt und hält dem Besucher ihres Tempels das Symbol ihres Wirkens, die Sieg und Heil bringende Nike, entgegen.

Sch. n. 114. Abhandlungen der phil.-hist. Cl. d. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften VIII 1883 T. II B 1, 2 p. 556 ff. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 253. S. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 279 n. 7. Winter Kunstgeschichte in Bildern I T. 78, 6. Löwy griech. Plastik T. 43 Abb. 82 p. 35 ff. Winter Altertümer von Pergamon VII T. VIII p. 33 ff. Der Kopf: Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 274, 275. Löwy a. a. O. T. 48 Abb. 90 p. 39. Vgl. Löwy Inschriften griechischer Bildhauer n. 342. Arch. Zeitung XLI 1883 p. 207. Jahrbuch des arch. Instituts V 1890 p. 101 ff. Jahreshefte d. österr. Inst. IV 1901 p. 146 Anm. 2 n. 3. Über den Kopf und Helm der Parthenos: Festschrift zum fünfzigjährigen Jubiläum des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland (Bonn 1891) p. 1 ff. Furtwängler Meisterwerke p. 21 Anm. 1. Jahreshefte d. österr. Inst. a. a. O. p. 144 ff. T. IV.

1305 (66) **Kolossalkopf der Hera** (Iuno Ludovisi).

Er ist vermutlich identisch mit dem weiblichen Kolossalkopfe, den der Kardinal Ludovico Ludovisi 1622 aus der Villa Cesi erwarb. Ergänzt die Nasenspitze, ein Stück des r. Nasenflügels, die an der r. Seite des Halses herabhängende Locke abgesehen von einem kleinen Stücke des oberen hinteren Endes. Die Oberfläche hat durch Korrosion und rücksichtslose Reinigung stark gelitten.

Aus der Art, wie der untere Rand des Halses zugehauen ist, ergibt sich, daß dieser Kopf zum Einsetzen in eine Kolossalstatue bestimmt, also für eine Wirkung aus ansehnlicher Höhe berechnet war. Bekannt unter dem Namen der Iuno Ludovisi, gehört er zu den berühmtesten Denkmälern des Altertums. Männer, wie Herder, Winckelmann, Goethe, Schiller, Wilhelm von Humboldt, haben den tiefen Eindruck, den diese Schöpfung auf sie machte, in beredten Worten geäußert. Da der Typus des Kopfes zweifellos in einer Zeit vorgeschrittener und reich entwickelter Kultur entstanden ist, in einer Zeit, in der die Hellenen das Ideal der Hausfrau in einer milderen und unseren Anschauungen näher stehenden Weise auffaßten, als es noch im 5. Jahrhundert der Fall war, so mutet unter allen Heratypen dieser den modernen Beschauer am meisten an. Er zeigt nicht nur die physische Vollkommenheit, sondern, indem er in harmonischer Weise Erhabenheit und Milde vereinigt, auch die Charaktereigenschaften, die nach der Auffassung der damaligen Griechen der Göttin des Zeus zukamen. Die von einem Gelehrten ausgesprochene Vermutung, daß die Iuno Ludovisi das idealisierte Porträt einer Dame aus dem iulisch-claudischen Kaiserhause sei, scheint uns unzulässig. Wir müßten dabei einen Grad der Idealisierung voraussetzen, der jeden individuellen Zug verwischt und für den man vergeblich nach irgendwelcher Analogie sucht. Jene Vermutung gründet sich zudem auf die Behauptung, daß zwei Eigentümlichkeiten des Kopfes, der oben umschnürte, kleine Nackenschopf und die das Diadem umgebende Wollenbinde, die im Aussehen einer Perlenkette gleicht, bei keiner Darstellung eines göttlichen Wesens nachweisbar seien. Diese Behauptung hat sich als unrichtig herausgestellt. Der Nackenschopf gibt uns nur die Möglichkeit, die Ausführung des Kopfes in die erste Kaiserzeit zu datieren; damals haben die Bildhauer öfters diese im Leben übliche Modetracht auf Köpfe mit idealen Zügen übertragen. In eben jener Zeit mußte in Rom eine starke Nachfrage nach kolossalen Götterbildern sein, um mit ihnen die neu erstehenden Prachttempel zu bevölkern. Den Rest eines derartigen Götterbildes haben wir augenscheinlich auch in der Juno Ludovisi vor uns, die wir demnach mit großer Wahrscheinlichkeit einem der Schüler des Pasiteles zuschreiben dürfen. Dieser hatte sich zweifellos eine Schöpfung der zweiten attischen Schule zum Vorbild genommen. Man erinnere sich an n. 291 und 295, zwei Typen, die Originale des 5. Jahrhunderts wiederholen. Dagegen zeigt die Behandlung des Fleisches hier, so-

weit sie sich bei dem gegenwärtigen Zustande der Oberfläche beurteilen läßt, eine Weichheit und einen fein empfundenen Naturalismus, wie er durchaus dem Stile der Meister zur Zeit Alexanders des Großen entspricht.

Ältere Publikationen s. bei Sch. n. 104. Baumeister Denkmäler d. klass. Altertums III p. 1852 Fig. 1505. Roscher mythol. Lexikon I 2 p. 2120, 2122f. Brunn griech. Götterideale p. 9ff. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 389. v. Sybel Weltgeschichte d. Kunst[2] p. 402. Della Seta religione e arte figurata p. 153 Fig. 92. Vgl. Furtwängler Meisterwerke p. 557f. Röm. Mitteilungen X 1895 p. 189ff. — Wegen des Schopfes an Idealköpfen vgl. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen Text zu n. 1121, 1122 und Hekler Münchener archäol. Studien dem And. Furtwänglers gewidmet (München 1909) p. 156, wegen der Wollenschnur n. 1923 und Helbig Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte n. 176.

1306 (35) Kolossalkopf einer Göttin.

Ergänzt die Nasenspitze mit dem r. und einem Teile des l. Nasenflügels. Ausgebrochen ist der Hinterkopf und ein Stück der Unterlippe; bestoßen sind einzelne Haarlocken und der Schopf. Von den Zacken des Diadems ist nur die erste der r. Seite erhalten.

Auch dieser Kopf war zum Einsetzen in eine Statue bestimmt. Eine bessere Wiederholung besitzt das Museum in Neapel. Die Züge des Gesichtes machen zunächst einen Eindruck, als handele es sich um die ausdruckslose Kopie eines Typus des 5. Jahrhunderts v. Chr. Dem widerspricht aber der etwas gedunsene Charakter der Formen und vor allem die Haarbehandlung mit den an den Seiten aufgerollten Strähnen (einfacher finden wir das gleiche schon an n. 1303). Deshalb hat man den Typus letzhin einer klassizistischen Richtung der pergamenischen Kunst zugeschrieben, deren Interesse für die Schöpfungen des 5. Jahrhunderts uns bekannt ist.

Overbeck Kunstmythologie III p. 89 n. 6; Atlas T. IX 6. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 248, 249. Mahler Polyklet p. 126f. Fig. 38. Vgl. Sch. n. 35. Röm. Mitteilungen XVIII 1903 p. 11. — Der Kopf in Neapel: Ruesch guida illustrata del Museo di Napoli p. 160f. n. 506.

1307 (61) Statue der Athena.

Sie wurde zu Donatis Zeit († 1640) im Bereiche des Collegio Romano innerhalb der Absis einer antiken Aedicula neben ihrer Basis gefunden (Donatus Roma vetus ac recens III 16, Romae 1725 p. 387). Ergänzt der Kopf mit dem Halse, die vorderen Hälften der Unterarme, der ganze untere Teil der Statue vom r. Knie und der Mitte des l. Unterschenkels abwärts, der entsprechende Teil des Stammes und der Schlange; an dieser auch Kopf und Hals; endlich die Plinthe.

Das antike Fragment stimmt abgesehen von Aigis und Schlange mit dem entsprechenden Teile einer Hera-Statue des 5. Jahrhunderts v. Chr. überein (vgl. n. 26 u. 1539). Ein römischer Bildhauer, der eine Athenastatue zu liefern hatte und einmal etwas Neues schaffen wollte, aber aus eigener Kraft nicht leisten konnte, hat sich sehr einfach geholfen, indem er jenen Hera-Typus mit den Attributen der Pallas ausstattete, sowie einer seiner Kollegen den gleichen Typus zur Darstellung der Hygieia verwendet hat. Die Umwandlung zur Athena

ist besonders sinnlos, da die leichte gefällige Gewandung jenes Hera-Typus dem Wesen der Kriegsgöttin geradezu widerspricht.

Sch. n. 65. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 257. — Die Statue der Hygieia befindet sich in Kassel: Bouillon Musée d'ant. I T. 52. Roscher mythol. Lexikon I 2 p. 2789f. mit Abb. S. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 298 n. 1.

Sechstes Zimmer.

1308 (32) Einschenkender Satyrjüngling.

Ergänzt der erhobene r. Arm mit einem benachbarten Stücke der Brust, der l. Vorderarm mit fast dem ganzen Trinkhorne, der r. Unterschenkel — doch ist der Fuß antik —, ein Stück an dem Stamme und an dem hinteren Rande der Plinthe. Der Ansatz mit spiralförmig gedrehter Riefelung, der sich am l. Oberschenkel erhalten hat und von dem Ergänzer zu einem Trinkhorn vervollständigt wurde, ist vielmehr der Rest einer Stütze für die l. Handwurzel.

Die Figur muß im Altertum sehr beliebt gewesen sein, da sich von ihr zahlreiche Wiederholungen erhalten haben. Ihre Stilisierung deutet auf ein Bronzeoriginal. Dargestellt ist ein Satyrjüngling von edelster Bildung, an dem nur die zugespitzten Ohren und das zottelartig gelockte Haar leise auf die tierische Natur hinweisen. Der Ergänzer hat ihm fälschlich eine Traube in die erhobene R. gegeben. Wie Wiederholungen beweisen, an denen das Attribut vollständig oder teilweise erhalten ist, faßte die R. vielmehr einen Krug und goß daraus Wein in ein von der L. gehaltenes, kleines Trinkhorn oder eine Schale (der Teil eines Hornes hat sich an einer Replik im Berliner Museum erhalten; eine Schale hielt den Resten zufolge die L. der Replik im Museum zu Palermo). Die leichte Stellung und die Bewegung der Arme sind von unvergleichlicher Anmut. Daß dieser Typus in naher Beziehung zu der Kunst des Praxiteles steht, ist unzweifelhaft. Doch läßt er sich mit keiner der überlieferten Satyrfiguren dieses Meisters identifizieren. Der Kopist hat die ganze Statue mit großer Sauberkeit ausgeführt und auch das an dem Original selbstverständlich fehlende Beiwerk, das über den Baumstamm gelegte Ziegenfell, das an dem Stamme angelehnte Pedum und die von einem Aste herabhängende Syrinx, mit peinlicher Sorgfalt behandelt. Er gibt sich darin als Zeitgenosse der späteren antoninischen Kaiser zu erkennen (vgl. n. 930 u. 1249).

Sch. n. 71. Bullettino comunale XX 1892 T. XI—XII 1 p. 237ff. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 376. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 265 Fig. 131. Klein Praxiteles p. 191 Fig. 29, p. 192 n. 6. S. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 139 n. 7. Vgl. Kekulé über den Kopf des praxitelischen Hermes p. 31. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1217. Arch. Zeitung XLIII 1885 p. 82ff. Furtwängler Meisterwerke p. 535ff. Journal of hell. studies XXIX 1909 p. 251ff. (die in dieser Arbeit ausgesprochene Annahme, der Satyr habe im Original mit seiner L. einen Kantharos an dem einen Henkel gehalten, den anderen Henkel habe eine Figur des Dionysos gefaßt, ist gut krftisiert in dem nächstfolgend zitierten Aufsatze). Bullettino communale XXXVIII 1910 p. 161ff. (die Verfasserin versucht den Typus Praxiteles abzusprechen und einem unbekannten Künstler zuzuschreiben, in dessen Stil sich Elemente der polykletischen und der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts mischen. Unserem Empfinden nach sind in dem Satyr neben diesen Elementen diejenigen des ausgesprochen praxitelischen Stiles so stark, daß wir keinen Grund sehen, von der bisher allgemein anerkannten Zuteilung abzuweichen).

1309 (79) **Statue des Dionysos.**

Ergänzt die Nase, der Hals, der r. Arm, der l. Unterarm vom Gewand an und das l. Knie mit einem Teile des Unterschenkels, an der Pantherin die Schnauze. Die Falten sind mehrfach geflickt. Abgestoßen sind einzelne Blätter des Kranzes, verschiedene Locken, an dem Tier die Ohren und die r. Vordertatze. Die Beine und das Gewand sind mehrfach gebrochen und bestoßen. Das Gesicht ist überarbeitet, der Körper von moderner Hand geglättet. Der am Scheitel und Hinterhaupt unvollendete Kopf ist antik, aber nicht zugehörig.

Der jugendliche Gott steht aufrecht. Der r. Arm war auch ursprünglich hoch erhoben; seine Hand ruhte zweifellos auf dem Scheitel. Der l. Arm war seitlich vorgestreckt; ein Mantel hängt mit reichem Faltenspiel über Schulter und Oberarm. Außerordentlich zierliche Sandalen bekleiden die Füße; auf dem Oberleder ist als Schmuckstück ein Kinderköpfchen über zwei kleinen Flügeln in Relief gebildet. Ein Pantherweibchen richtet sich unter dem Mantel auf und blickt zu seinem Herrn und Meister empor. Die gleiche Figur kehrt auf einem der Stuckreliefs in dem kleineren der an der Via Latina gelegenen Gräber wieder und zwar als Gegenstück zu einem Hermes, der sich ebenfalls als Nachbildung eines statuarischen Typus nachweisen läßt. Dort hält die l. Hand des Dionysos den Thyrsos, der sich mit dem oberen Teile gegen den Oberarm lehnt; der Kopf wendet sich zur r. Schulter. Das Pantherweibchen fehlt; wir haben also mit der Möglichkeit zu rechnen, daß es an der Statue lediglich ein geschickter Zusatz des Kopisten sei und daß wir uns das Original der Figur in Bronze gearbeitet zu denken haben.

Die Motive des Körpers sind echt praxitelisch; ebenso die zierliche Form der Sandalen und vor allem die von dem Kopisten in dekorativ andeutender Weise nicht ungeschickt wiedergegebene Behandlung der Falten an dem etwas absichtlich arrangierten Mantel. Man hat deshalb das Original mit Recht dem Praxiteles selbst zugeschrieben. Die Wiederholung an der Decke jenes Grabes bezeugt, daß die Figur im 2. Jahrhundert n. Chr. in Rom bekannt und beliebt war; wir werden die Kopie im Thermen-Museum eher noch dem 1. Jahrhundert zuschreiben dürfen.

Ältere Publikationen s. bei Sch. n. 90. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 269. — Das Stuckrelief in dem Grabe s. Mon. dell' Inst. VI 1861 T. 50 (vgl. Ann. 1861 p. 240) und besser bei Gusman l'art décoratif de Rome pl. 84. — Über den obengenannten Hermestypus vgl. Furtwängler Meisterwerke p. 572ff. Fig. 107 (wo sein Original ebenfalls dem Praxiteles zugeschrieben wird) und Amelung Führer durch d. Ant. in Florenz p. 32ff. n. 43 (wo das Original vielmehr dem Kreise des Skopas zugeteilt wird; ein Vergleich mit dem Dionysos ist sehr lehrreich und läßt die tiefgreifenden stilistischen Unterschiede zwischen beiden nicht verkennen, nach denen es jedenfalls ausgeschlossen scheint, daß beide auf Originale eines und desselben Meisters zurückgeführt werden könnten).

1310 (36) **Knabentorso,** ergänzt als Fackelträger.

Antik ist nur der Torso mit den Oberschenkeln.

Der Torso ist von hervorragend schöner Arbeit, und es wäre dringend zu wünschen, daß man ihn von den abscheulichen modernen

Ergänzungen befreite. Die flüssige Wiedergabe des komplizierten Bewegungsmotives und die weiche, aber vornehme Behandlung der Körperformen lassen keinen Zweifel darüber, daß wir hier die Kopie eines Werkes aus der Mitte des 4. Jahrhunderts vor Augen haben. Man vergleiche z. B. den Ganymed des Leochares (n. 386) und ihm verwandte Gestalten.

Sch. n. 9. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 247.

Siebentes Zimmer.

1311 (20) Kolossalbüste des Attis.

Ergänzt die Spitze der Mütze, die Nase, Stücke an den Lippen, das Kinn, das Piedestal.

Die Büste hat eine Form, wie sie erst unter Hadrian allgemein üblich wurde (vgl. n. 1303); in die gleiche Zeit wird sie durch die Art ihrer Ausführung verwiesen. Die Deutung wird durch Bildwerke gerechtfertigt, die Attis in ganzer Figur und mit seinen Attributen ausgestattet darstellen (vgl. n. 1236). Daß wir ein männliches Wesen vor uns haben, beweist die Bildung der Brust (an dem Bruststück von n. 1303 ist das Geschlecht schwach, aber doch unverkennbar deutlich gemacht). Dagegen zeigen Gesicht und Hals schwellende weibliche Formen, und auch das Haar ist nach weiblicher Weise geordnet. Die phrygische Mütze läuft auf beiden Seiten und hinten in drei breite, am zugespitzten Ende mit einer Kugel beschwerte Bänder aus, die auf den Schultern und auf dem Nacken aufliegen. Der Geliebte der Kybele ist zudem durch den träumerisch-melancholischen Ausdruck des Gesichtes charakterisiert.

Das Original des Kopfes scheint bereits im Beginne des 4. Jahrhunderts v. Chr. geschaffen zu sein. Er hat charakteristische Züge gemein mit der Aphroditebüste in Arles und den Tänzerinnen der Akanthos-Säule in Delphi. Auffällig, nicht nur im Vergleich mit diesen Köpfen, ist die sehr hohe Bildung der Stirne, die man aus hoher Aufstellung der Büste hat erklären wollen. Die frühe Datierung des Originales ist nicht bedenklich, da wir wissen, daß der Kult der Kybele bereits im 4. Jahrhundert v. Chr. in Athen Eingang gefunden hat. Doch könnte es sich natürlich auch um spätere Adaptierung eines früheren Typus handeln.

Sch. n. 76. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 263. — Die Aphroditebüste in Arles: Friederichs-Wolters Bausteine n. 457. Klein Praxiteles p. 344 Fig. 64. S. Reinach têtes antiques pl. 135, 136. Die Tänzerinnen in Delphi: Fouilles de Delphes IV pl. LX—LXII.

1312 (29) Statue des sitzenden Apollon.

Ergänzt Kopf und Hals, der r. Arm mit der Schulter und einem angrenzenden Stück der Brust, der l. Arm mit Schulter und Leier, der l. Unterschenkel mit Knie und einem Teile der Ferse, das vom l. Oberschenkel niederhängende Mantelende (es hätte den Ansatzspuren auf dem Felsen zufolge bis auf den Boden herabreichen müssen). Flicken in der Brust, links vom Nabel und im r. Oberschenkel.

Sch. n. 65. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 256. Vgl. Overbeck Kunstmythologie IV p. 202 n. 1.

1313 (25) Statue des sitzenden Apollon.

Sicher antik ist nur der Rumpf mit dem r. Beine, dem halben l. Oberschenkel, dem Gewande und einem Teile des Felsensitzes, an dem aber der Teil mit dem Pedum ergänzt ist. Sicher modern ist auch der Kopf.

Die Statue gibt das gleiche Original wieder, wie n. 1312, nur ist dort die Knickung des Körpers an der r. Hüfte etwas stärker; auch stimmen die an beiden Repliken erhaltenen Teile des Mantels nicht durchaus überein. Der Ergänzer von n. 1312 hat darin, daß er den Gott sein Instrument auf den l. Oberschenkel stützen ließ, augenscheinlich nicht das Richtige getroffen, da die Falten weder dort noch an n. 1313 irgendwie unterbrochen sind. Das Instrument, ursprünglich gewiß die Kithara, mußte neben dem Beine auf dem Felsen stehen. Die R. war vermutlich mit dem Plektron ruhig gesenkt. Das Motiv scheint abgeleitet von einem attischen Apollontypus, den wir durch eine Relieffigur auf dem athenischen Zwölfgötteraltare kennen. Die Ausführung beider Repliken ist auch abgesehen von der zerstörenden Wirkung der Restauratoren sehr gering. Die Riemen der Sandalen waren nur durch Malerei angegeben.

Sch. n. 116. Overbeck Kunstmythologie IV p. 202 n. 2; Atlas XXII 38. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 276. — Der athenische Altar: Athen. Mitteilungen IV 1879 T. XX p. 340ff. Svoronos das Athener Nationalmuseum I T. XXVI n. 1731 p. 158ff. n. 14 Abb. 110.

1314 (39) Gruppe des Menelaos.

Ergänzt an dem Jünglinge die Nasenspitze, ein Stück am Schädel und am Gewande, der r. Arm vom Biceps abwärts, an der Hand die Hälfte des Daumens, der Zeigefinger und ein Stück des kleinen Fingers, der vordere Teil des r. Fußes, an der Frau die Nasenspitze, der vordere Teil des Schädels vom Haaransatze bis zum Scheitel, der l. Vorderarm, soweit er aus dem Gewande heraustritt, die Hälfte des Daumens, der Zeigefinger und der kleine Finger der r. Hand und andere unbedeutende Stücke. An beiden Figuren sind die Gewänder stark abgeputzt und teilweise, die Fleischteile durchweg übergangen und geglättet, ein Verfahren, durch das im besonderen der Kopf der Frau gelitten hat. Das diesem Kopfe aufgesetzte Schädelstück ist augenscheinlich zu hoch ausgefallen.

Menelaos, der Schüler des Stephanos, den die an der Stütze angebrachte Inschrift als Bildhauer namhaft macht, gehörte zu der Schule, die, soweit unser Wissen reicht, mit Pasiteles, dem Lehrer des Stephanos (vgl. n. 1846), begann. Demnach muß seine Tätigkeit, da Pasiteles ein Zeitgenosse des Pompeius war, etwa in die Zeit des Tiberius gefallen sein, eine Annahme, mit der auch die Buchstabenformen der Künstlerinschrift übereinstimmen. Nach allem, was wir von der Schule des Pasiteles wissen, ist es von Haus aus unwahrscheinlich, daß Menelaos die Gruppe frei erfunden habe. Die Körperformen, Gesichtstypen und Gewandmotive erinnern denn auch in der auffälligsten Weise an diejenigen der Kunstwerke des 4. Jahrhunderts v. Chr.; die Art der Komposition ist derjenigen einiger großen Grabreliefs verwandt. Doch geht die Entsprechung nicht so weit, daß man berechtigt wäre, anzunehmen, Menelaos habe eine Gruppe der älteren Kunst kopiert oder eine Reliefkomposition in Rundskulptur über-

tragen. Von der stilistischen Eigenart des Menelaos gibt uns eine im Palazzo Doria befindliche weibliche Statue, die augenscheinlich aus einer analogen Gruppe stammt, einen deutlicheren und immerhin erfreulicheren Eindruck, da sie mit Ausnahme ihres Gesichtes von der gewissenlosen Überarbeitung und Glättung verschont geblieben ist, die der hiesigen Gruppe ihren abscheulich-wächsernen, gänzlich inhaltsleeren Charakter gegeben haben. Die Komposition ist geschickt, aber man hat Menelaos zuviel Ehre angetan, wenn man in seiner Gruppe und den verwandten Leistungen „Formlösungen ersten Ranges" hat erkennen wollen. Kluge Berechnung und feiner Geschmack ist das Einzige, was von dem Reichtum der vergangenen Generationen diesen Epigonen geblieben ist. Man hat geschwankt, ob der Jüngling und die Frau einander begegnen oder auseinander gehen oder, um es schärfer auszudrücken, ob ein Wiedersehen oder ein Abschied dargestellt sei. Doch ist es zweifelhaft, ob der Künstler eins von beiden und nicht nur ein liebevolles Beisammensein hat darstellen wollen. Wir können ihm in keinem Falle den Vorwurf der Unklarheit ersparen. Der Jüngling hält im Vorschreiten inne und blickt zu der vor ihm stehenden Frau empor, die durch die höhere Statur als die ältere und durch das kurzgeschnittene Haar als Trauernde bezeichnet ist; sie umfängt ihn liebevoll und blickt ihrerseits zu ihm herab; der Ausdruck beider zeigt einen leisen Anflug von Wehmut, gleich als ob sie von schmerzlichen Erinnerungen ergriffen würden. Wenn die beiden Figuren in weniger entschiedener Weise, als es bei einer derartigen Szene natürlich wäre, einander zugewendet sind, so ist dies offenbar daraus zu erklären, daß der Bildhauer dem Betrachter möglichst viel von ihrer Vorderansicht zeigen wollte. Dadurch aber erhält die Aktion etwas Theatralisch-Gezwungenes. In ähnlicher Weise pflegen sich noch heutzutage auf der Bühne Schauspieler und Sänger zu begegnen.

Von den Deutungen auf einen mythischen Vorgang ist diejenige auf Merope, wie sie ihren Sohn Kresphontes wieder erkennt, gegen den sie soeben das Beil geschwungen, längst widerlegt worden. Die einzig annehmbare Erklärung dieser Art wurde bereits von Winckelmann gegeben. Die Gruppe würde demnach Orestes und Elektra darstellen, wie sie einander am Grabe des Agamemnon wiedererkennen. Unter dieser Voraussetzung würden die Typen und der Ausdruck der beiden Figuren in jeder Hinsicht angemessen erscheinen. Elektra trug auf der griechischen Bühne eine Maske mit kurzgeschnittenem Haare (die Maske der κούριμος παρθένος), wodurch sie als Trauernde bezeichnet wurde. Wenn die am l. Beine des Jünglings angebrachte Stütze die Form einer Stele hat, so könnte dies auf das Lokal der Handlung, das Grab des Agamemnon, hinweisen. Immerhin würde es etwas befremdlich wirken, wenn der Bildhauer seine Signatur gerade

an diesem Teile seiner Komposition angebracht hätte, und es ist schließlich doch die Frage, ob wir die Gruppe überhaupt auf einen mythischen Vorgang zu deuten brauchen. Die schon genannte Figur im Palazzo Doria zeugt von einer ganz entsprechenden Gruppe, in der an Stelle des Jünglings ein weibliches Wesen, wieder mit kurzen Locken dargestellt war. Daraus scheint sich zu ergeben, daß es sich hier um ein Kompositions-Schema für einen allgemeinen Inhalt handelt, in dem die Rollen beliebig vertauscht werden konnten, und es dürfte sich demnach empfehlen, daß wir zu dem ebenfalls bereits geäußerten Vorschlage zurückkehren, in der Gruppe einfach den Schmuck eines Grabes zu erkennen.

Ältere Publikationen bei Sch. n. 69 und p. 265 (Zusatz zu p. 92). Baumeister Denkmäler d. klass. Altertums II p. 1193 Fig. 1393. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 309. Collignon histoire de la sculpt. gr. II p. 665 Fig. 349. Winter Kunstgeschichte in Bildern I T. 79, 9. v. Sybel Weltgeschichte d. Kunst[2] p. 401 f. Petersen vom alten Rom[4] p. 183 Abb. 147. Furtwängler-Urlichs Denkmäler griech. und röm. Skulptur, Handausgabe[2] T. 44 p. 146 ff. Die Köpfe: Arndt-Amelung n. 258—261. Emporium, Agosto 1907 p. 16 ff. Vgl. Löwy Inschriften griech. Bildhauer n. 375. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1560. Furtwängler Sammlung Sabouroff I Einleitung p. 50 f. Hauser die neuattischen Reliefs p. 187. Hartel-Wickhoff die Wiener Genesis p. 27 = Wickhoff Schriften III p. 50. Jahrb. d. arch. Instituts XIX 1904 p. 69. Klein Geschichte d. griech. Kunst III p. 358 ff. — Die Statue im Palazzo Doria ist zuletzt publiziert bei Brunn-Bruckmann Denkm. n. 633, 634. In den vorigen Auflagen unseres Führers ist eine Wiederholung der weiblichen Figur unserer Gruppe mit verschiedenem Kopfe im Museo Torlonia erwähnt; in anbetracht des zweifelhaften Zustandes der Skulpturen in jenem Museum schien es angemessen, die Notiz aus dem Texte zu entfernen, bis eine erneute Untersuchung der betreffenden Statue stattgefunden hat.

1315 (75) Sitzende Porträtstatue.

Ergänzt die Nasenspitze, Stücke an beiden Ohren wie an der Stirn, die r. Hälfte des Kinnes, der l. Vorderarm mit der Rolle, der r. Arm vom Gewand an, die vordere Hälfte des r. Fußes, der ganze l. Fuß nebst dem darüber befindlichen Stücke des Gewandes, die vordere Hälfte der Plinthe. Der Kopf ist aus anderem Marmor, als der Körper; er ist antik, aber nicht zugehörig.

Nach der auf dem Zipfel des Mantels angebrachten Inschrift, deren Buchstabenformen frühestens auf das 2. Jadrhundert n. Chr. hinweisen, ist die Statue ein Werk des Zenon, Sohnes des Attinas, aus Aphrodisias (in Karien). Wie Aristeas, Papias (n. 861, 862) und andere aus derselben Stadt gebürtige Bildhauer, hat auch Zenon das Motiv seiner Statue nicht selbständig erfunden, sondern von einem Vorbild aus der älteren Kunst entlehnt. Ein im kapitolinischen Museum befindliches Sitzbild (n. 843), in dem man die leicht modifizierte Nachbildung einer Statue des Tragikers Moschion erkannt hat, zeigt im wesentlichen dieselbe Anordnung wie unsere Statue, deren abschüssige Sitzfläche auf eine hohe Aufstellung schließen läßt (vgl. 297 u. 1059). Der Fußbekleidung hat erst der Ergänzer eine Form gegeben, die von derjenigen griechischer Sandalen abweicht (anders bei n. 195, 196). Der Kopf ist ein unbedeutendes römisches Porträt aus der Zeit des Übergangs von der Republik zur Monarchie.

Sch. n. 16. Löwy Inschriften griech. Bildhauer n. 365. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 630 n. 3. Bernoulli griech. Ikonographie II p. 56. Arndt la glyptothèque Ny-Carlsberg p. 224.

Achtes Zimmer.

1316 (73) Porträtkopf einer Römerin (sog. Julia Titi).

Ergänzt die Hälfte der Nase, beide Lippen, die oberen Augenlider, das r. Ohr, Flicken im Haarputz, Büste und Büstenfuß.

Die Güte der Arbeit und der überlebensgroße Maßstab sichern diesem Kopfe einen hervorragenden Platz auf dem Gebiete der römischen Ikonographie, seine physiognomische Eigenart und die charakteristische Haartracht insbesondere unter den Köpfen, die zur Bestimmung des Porträts der Tochter des Titus in Frage kommen. Man vergleiche indessen den Kopf der Statue n. 36.

Sch. n. 14. Bernoulli röm. Ikonographie II 2 p. 47 f. Fig. 4. Hekler Bildniskunst der Griechen u. Römer p. XL T. 238a.

1317 (7) Sarkophag, Barbarenschlacht.

Die außerordentlich lebhaft komponierten und wirkungsvoll ausgeführten Reliefs der Hauptseite zeigen in der oberen Reihe das siegreiche Vordringen der meist berittenen Römer, in der unteren Reihe die durch den Angriff über den Haufen geworfenen Barbaren, die teils von den Pferden herabstürzen, teils mit ihren Tieren zusammenbrechen. Der römische Feldherr sprengt in der Mitte der Seinigen vorwärts. Ein nur mit einem Mantel bekleideter Barbar, der zu Fuß in der oberen Reihe dargestellt ist, holt mit einem krummen Schwerte zum Hiebe gegen ihn aus. In die obere Reihe und mitten unter die römischen Reiter ist ein zweiter vollständig nackter Barbar eingefügt, der, offenbar fliehend, nach rechts sprengt. Die Behandlung seiner r. Hand ist unklar, und es fällt schwer zu entscheiden, ob er mit dieser Hand ein kurzes Schwert an den Leib gedrückt hält oder ein Geschoß, das seine Brust durchbohrt hat, herauszieht. Manche von den Figuren scheinen auf malerische Vorbilder zurückzuweisen, so namentlich der erste römische Reiter von links, der verkürzt in der Vorderansicht wiedergegeben ist. Das Motiv des zweiten Barbaren von rechts in der unteren Reihe, der, dem Betrachter den Rücken zukehrend, vom Pferde herabgleitet, kehrt ganz übereinstimmend an einem Sarkophage im kapitolinischen Museum (n. 772) wieder, an dessen Figuren einige Anklänge an Motive der Gruppe des Gallierkampfes kenntlich sind, die König Attalos von Pergamon mit anderen Gruppen auf die Akropolis von Athen geweiht hatte. So scheinen sich in dem Relief des hiesigen Sarkophages verschiedene Reminiszenzen zu kreuzen. Die Darstellung der Hauptseite ist an jeder Ecke eingerahmt durch eine Siegesgöttin, die einen Palmenzweig hält, und einen gefesselten Barbaren, der unter ihr kauert. Links setzt die Siegesgöttin die Spitze des l. Fußes auf den Nacken, rechts ihren r. Fuß auf den Kopf des Barbaren.

Sch. n. 138. v. Bienkowski Darstellung der Gallier in der hellenist. Kunst T. VIa.

1318 (83) Statue des Antoninus Pius.

Ergänzt die untere Hälfte des Gesichtes von dem Nasenknochen an, das r. Ohr, einzelne Locken, beinahe der ganze r. Arm, der l. Vorderarm. Der Kopf ist aufgesetzt, scheint aber zu dem Körper zu gehören.

Der Kaiser erscheint im Begriffe die Truppen anzureden. Während die römischen Feldherren, wenn sie in dieser Handlung dargestellt werden, in der Regel, der Wirklichkeit entsprechend mit der Rüstung ausgestattet sind (vgl. n. 5, 1166), ist Antoninus Pius hier nach griechisch-heroischer Weise nur mit der Chlamys bekleidet. Die Rüstung ist durch das Beiwerk vergegenwärtigt. Auf der Plinthe steht ein korinthischer Helm; über den Baumstamm, der dem r. Bein als Stütze dient, ist ein augenscheinlich lederner Panzer mit einem Troddelgurt gelegt.

Sch. n. 87. Bernoulli röm. Ikonographie II 2 p. 141 n. 3; p. 150. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 266. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 578 n. 4.

1319 (67) Bronzekopf eines ältlichen Römers.

Aus der Villa Cesi 1622 vom Kardinal Ludovisi erworben. Modern die Büste.

Der höchst lebendig behandelte Kopf, der nach seinem physiognonischen Typus wie nach seinem Stile aus der Übergangszeit von der Republik zu der Monarchie stammen muß, zeigt das Porträt eines ältlichen Römers mit scharf markiertem, verfallenem Gesicht und nachdenklich-verdrießlichem Ausdruck. Dieser Römer scheint zu den bekannten Männern seiner Zeit gehört zu haben, da sich von seinem Porträt noch mindestens e i n e antike Wiederholung erhalten hat. Die früher geläufige Deutung auf Julius Caesar ist ebenso unbegründet, wie der Verdacht, der gegen den antiken Ursprung unseres Exemplares geäußert worden ist.

Sch. n. 91. Bernoulli röm. Ikonographie I p. 177 Fig. 25; p. 37 Anm. 3; p. 157; 165; 175 f. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 269, 270.

1320 (10) Kolossaler Sarkophag, Barbarenschlacht.

Gefunden 1621 vor Porta S. Lorenzo in der Vigna Bernusconi. Die Reliefs sind im ganzen vortrefflich erhalten. Doch scheinen die Köpfe mehrerer Römer scharf abgeputzt, wo nicht gar überarbeitet, denn sie zeigen keine Spur von Korrosion und eine hellere Farbe als die sonstigen Teile. Der Kopf des in der Mitte der oberen Reihe dargestellten Feldherrn ist augenscheinlich intakt. Als der Sarkophag entdeckt wurde, waren an einzelnen Teilen, besonders an der Figur des Feldherrn und an den Zäumen der Pferde, Spuren von Vergoldung erhalten.

Die Komposition der Hauptseite ist übermäßig gehäuft und macht deshalb einen verworrenen Eindruck. Sie stellt den für die Römer siegreichen Ausgang einer Schlacht gegen Barbaren dar. Wir sehen in der oberen Reihe den entscheidenden Angriff der römischen Reiter und in der Mitte der Reiter den Feldherrn, der mit erhobenem r. Arme die Seinigen zum Angriff anfeuert, in der unteren Reihe Barbaren, die größtenteils schon kampfunfähig sind und von denen nur wenige noch einen schwachen Widerstand wagen. Der Kopf des rö-

mischen Feldherrn ähnelt unter den bekannten Kaiserporträts am meisten dem des Volusianus († 254 n. Chr.). Die Darstellung enthält mancherlei für die Kriegsaltertümer beachtenswerte Einzelheiten, u. a. hinter dem Feldherrn ein Drachenbanner. Der Entwurf der meisten Figuren ist plump, die technische Ausführung sorgfältig.

Sch. n. 186. Strong roman sculpture pl. C p. 321f. Della Seta religione e arte figurata p. 202 Fig. 165 (es ist doch die Frage, ob die Darstellung nichts mit dem im Sarkophage Beigesetzten zu tun hatte, wie Della Seta behauptet, wenn der Bildhauer die Komposition auch mit Elementen älterer Kunstwerke zustande gebracht hat; die individuelle Bildung des Kopfes der Hauptfigur spricht entschieden gegen diese Behauptung).

1321 **Hochrelief, Urteil des Paris.**

Die Ergänzungen sind jetzt entfernt.

Das sorgfältig gearbeitete Relief, das nicht von einem Sarkophage herrührt, sondern als Wandschmuck diente, stellt Hermes dar, wie er dem Paris die drei Göttinnen vorführt, über deren Schönheit er richten soll. Den Mittelpunkt der Komposition nimmt der phrygisch gekleidete Paris ein. Er sitzt da, umgeben von seiner Herde, und lauscht auf die Worte, die der an ihn gelehnte Eros ihm zugunsten der Aphrodite ins Ohr flüstert. Die vor ihm stehende junge Frau scheint seine Gattin Oinone. Offenbar hat sie die Syrinx, die sie in der R. hält, soeben vom Munde abgesetzt und beobachtet aufmerksam das Einvernehmen, das sich zwischen Paris und Eros vorbereitet. Links von dieser Mittelgruppe sieht man Aphrodite, die sich bereits dem Paris nähert, und Hermes, der die beiden anderen Göttinnen auf den Jüngling hinweist. Die rechts von der Mittelgruppe im Hintergrunde dargestellten Figuren bezeichnen das Lokal der Handlung. Neben einer mächtigen Eiche sitzt der Berggott des Ida; links von ihm ragt über den Felsen eine Nymphe hervor, die in der R. ein Pedum hält; die Fauna des Gebirges ist durch ein hinter ihr stehendes Rehkalb angedeutet. Das Relief ist eine hervorragend gut gelungene Arbeit aus dem Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. (vgl. n. 140 u. 930), komponiert zweifellos im Anschluß an griechische, wahrscheinlich malerische Darstellungen des gleichen Gegenstandes.

Sch. n. 106. Baumeister Denkmäler d. klass. Altertums II p. 1168 Fig. 1359. Robert die ant. Sarkophagreliefs II p. 171. Mélanges Nicole p. 655.

Oberes Stockwerk.

Korridor I.

Gleich rechts sind rechts und links von dem Durchgang zum Antiquarium romanum zwei Fragmente römischer Wandinkrustationen angebracht. Da diese Platten bei den von Napoleon III. unternommenen Ausgrabungen auf dem Palatin gefunden wurden, dürfen wir voraussetzen, daß sie zur Dekoration der dortigen Kaiserpaläste gehörten. Sie geben uns einen anschaulichen Begriff von der

Pracht, die in diesen Gebäuden herrschte. Wir haben anzunehmen, daß die Wände, von denen jetzt nur noch die aus Ziegeln aufgeführten Kerne erhalten sind, wenigstens zum Teil mit solchen bunten, glänzend polierten Platten überzogen waren. Das Intarsiaverfahren, das hierbei zur Anwendung kam — es entspricht dem modernen Florentiner Mosaik — wurde, soweit unsere Kenntnis reicht, in Rom unter der Regierung des Kaisers Claudius ausgebildet (vgl. n. 171, Bd. I S. 577 und n. 991, 992; rheinisches Museum XXV 1870 p. 397 f.).

1322 (449) **Große, bronzene Inschriftentafel,** die uns einen Begriff gibt, wie die zwölf Tafeln und überhaupt umfangreichere, römische Urkunden aussahen. Sie wurde im Gebiete von Benevent am l. Ufer des Tamaro bei Circello gefunden, also in der Gegend, in der die Ligures Baebiani und Corneliani wohnten. Die Vorfahren dieser Ligurer waren auf den apuanischen Alpen ansässig und machten von hier aus lange Zeit durch ihre Plünderungszüge das benachbarte Tiefland unsicher, bis sie 181 v. Chr. von den Konsuln P. Cornelius Cethegus und M. Baebius Tamphilus zur Übergabe genötigt und zwangsweise in das beneventaner Gebiet übergesiedelt wurden. Sie bildeten daselbst ein aus mehreren Gauen (pagi) bestehendes Gemeinwesen. Ihre Romanisierung scheint rasch von statten gegangen zu sein. Die vorliegende Urkunde ist 101 n. Chr., unter der Regierung des Traian, abgefaßt und bezieht sich auf Unterstützungen, die bedürftigen Knaben und Mädchen des ligurischen Gemeinwesens gewährt wurden (vgl. n. 1841—42). Der Stiftungsfonds war in Hypotheken auf Grundstücke angelegt. Die Inschrift zählt diese Grundstücke unter genauer Bezeichnung ihrer Grenzen auf, gibt deren Wert an, macht die Personen namhaft, die darauf Geld geliehen hatten, und verzeichnet die Höhe der Leihsumme, die im Durchschnitt einem Zehntel vom Werte des hypothekierten Grundstückes entsprach, wie den Betrag der Zinsen, der sich auf 2½ Prozent für das Semester belief.

CIL IX 1455. Diehl inscr. lat. n. 27.

1323 (14791) **Vier hohe Marmortafeln mit den Fasti Praenestini.**

Der weitaus größte Teil der Fragmente wurde kurz vor 1774 in einer le quadrelle genannten Örtlichkeit außerhalb von Palestrina an der modernen Straße nach Valmontone entdeckt, nachdem ein kleines Fragment bereits im 16. Jahrhundert gefunden und publiziert worden war. An eben jener Stelle kamen noch weitere kleine Fragmente am Ende des 19. und im Beginne des 20. Jahrhunderts zutage. Man muß annehmen, daß die Inschriftplatten von ihrem ursprünglichen Standorte, d. h. von dem Forum der antiken Stadt, an den Fundort verschleppt und hier als Baumaterial bei der Errichtung einer altchristlichen Basilika des Hlg. Agapitus verwendet waren. Ehe die Fragmente in das Thermenmuseum kamen, wurden sie im Palazzo Stoppani an der Via del Sudario aufbewahrt. Vgl. Marucchi guida archeologica dell' ant. Preneste p. 99 f. T. 1.

Die Platten stammen von einem kommentierten Kalender, den der Grammatiker M. Verrius Flaccus, der Lehrer der Neffen des Augustus, auf dem Forum von Praeneste in die Wände eines Hemi-

cyclium eingraben ließ (Suet. gramm. 17). Fast ganz erhalten sind die Angaben über Januar, März, April und Dezember; die neugefundenen Fragmente enthalten einiges über Februar und August. Die Inschriften sind in vier senkrechte Kolumnen geteilt. Die erst Kolumne links enthält in stetiger Wiederholung die Buchstaben von A bis H zur Bezeichnung der acht römischen Wochentage. In der zweiten Kolumne werden die Tage im Verlauf eines Monats durchgezählt mit den drei festen Daten der Kalenden, Nonen und Iden. Die dritte Kolumne enhält die Angaben des rechtlichen Charakters der einzelnen Tage, d. h. darüber, ob ein Tag ganz oder nur zum Teil zur Erledigung von allerlei Geschäften geeignet oder das Gegenteil der Fall ist und der Tag also als Feiertag zu gelten hat; ferner über die Tage, an denen Comitien gehalten werden können (F = dies fasti; N = dies nefasti; C = dies comitiales; EN = dies endotercisi [intercisi]; NP für die nefasten feriae publicae); endlich die Note für einen der drei fissi dies am 24. März (Q·R·C·F = quando rex comitiavit fas). Die vierte Kolumne bringt in kleinerer Schrift den Kommentar des M. Verrius Flaccus zur Erklärung der einzelnen Bezeichnungen und vor allem zur Bedeutung der Feste.

CIL I² p. 230 ff. n. XI. Notizie d scavi 1897 p. 421 ff. 1904 p. 393 ff. Dessau inscr. lat. sel. 8844a. Diehl inscr. latinae n. 11. Vgl. Pauly-Wissowa Realencyklopädie VI p. 2015 ff. p. 2405 f. Daremberg-Saglio dictionn. d. ant. II p. 1042 ff. Wissowa Religion u. Kultus der Römer (2. Aufl.) p. 2 ff., p. 432 ff.

In der Mitte:

1324 **Marmorner Krater.**

Gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian unweit des sogenannten Teatro marittimo (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 156).

Auf der einen Seite sieht man zwei Reiher, von denen jeder mit dem Schnabel eine Schlange gepackt hält, während ein dritter ruhig dabeisteht und das Schauspiel betrachtet. Die links (vom Beschauer) dargestellte Schlange war, als sie von dem Reiher angegriffen wurde, im Begriff, ein kleines Tier zu verschlingen, das noch zum Teile aus ihrem Munde herausragt (der Bildhauer hat es so undeutlich angegeben, daß wir zweifeln können, ob eine Heuschrecke oder ein Vogel gemeint sei). Die Reliefs der andern Seite zeigen zwei Reiher, die sich eine Eidechse streitig machen, und einen dritten, der mit einer Schlange kämpft. Beide Seiten sind durch zwei Bocksmasken geschieden. Die Darstellungen sind außerordentlich delikat ausgeführt und zeugen von aufmerksamer Beobachtung des Lebens und Treibens der Tiere. Man hat sie ohne zureichende Gründe mit den Leistungen der alexandrinischen Toreutik in Zusammenhang bringen wollen. Vgl. n. 181, das Fragment eines ähnlichen Marmorgefäßes, das am gleichen Ort gefunden wurde.

Notizie d. scavi 1881 p. 138.

1325 (1302) Aschenurne, Einweihung des Herakles in die eleusinischen Mysterien.

Aus dem sehr unbestimmten Fundberichte ergibt sich nur soviel, daß die Urne auf dem Esquilin unweit der für die Freigelassenen und Sklaven der Statilier erbauten Kolumbarien in einem Grabe gefunden wurde. Vormals im Museo Kircheriano (De Ruggiero Guida del Museo Kircheriano p. 3 n. 1.

Die Reliefs zerfallen in drei Szenen. Die eine zeigt einen mit einer Löwenhaut bekleideten jungen Mann im Begriff, ein Ferkel über einen niedrigen, mit einer Girlande geschmückten Altar zu halten, während ein bärtiger Priester aus einem Kruge eine Flüssigkeit auf den Kopf des Ferkels gießt. Die beiden Gegenstände, die der Jüngling in seiner L. hält, werden am wahrscheinlichsten für flache Brote erklärt. Der Priester trägt auf der vorgestreckten L. eine Schüssel, in der drei Mohnköpfe liegen. Die folgende Szene bezieht sich offenbar auf eine Zeremonie, die bei der Einweihung in die Mysterien stattfand. Der Einzuweihende sitzt, eine Fackel im l. Arme, mit verhülltem Haupte auf einem Sessel, über den eine Löwenhaut gebreitet ist, während eine hinter ihm stehende Frau über seinem Haupte das Symbol der Läuterung, die Schwinge (λίκνον), hält (vgl. n. 1329, 1330). Das zwischen den Füßen der sitzenden Figur sichtbare Widderhorn deutet auf ein vorhergehendes Widderopfer, wie es bei den eleusinischen Mysterien unter Mitwirkung des Daduchos, eines der Hauptpriester, dargebracht wurde; das Fell des Widders wurde, wie Polemon (fragm. hist. graec. III 143) überliefert, unter die Füße der Einzuweihenden gebreitet. Die dritte Szene zeigt die beiden Göttinnen von Eleusis, Demeter sitzend — über ihrem Sitz hängt wieder ein Widderfell —, links von ihr Kore stehend; jede von ihnen hält eine große Fackel mit der L., Demeter zudem in der R. einen Strauß von Ähren. Ihr zugewendet steht ein Jüngling, der mit einem langen gefransten Chiton, Nebris und Mantel bekleidet ist, sich auf einen keulenartigen Gegenstand mit schuppenartig gelegten Blättern stützt und eine Schlange liebkost, die sich aus dem Schoße der Göttin erhebt.

Handelt es sich in der Mittelszene um die Weihung des verhüllten Neophyten, so kann in der ersten Szene nur das einleitende Opfer eines Ferkels, des im Kulte der Demeter üblichen Opfertieres, gemeint sein. Weiter ist es klar, daß wir in den beiden amtierenden Priestergestalten Oberpriester und Oberpriesterin des eleusinischen Kultes zu erkennen haben, endlich, daß der Opfernde und der Verhüllte die gleiche Person darstellen, da sie beide am Löwenfell kenntlich sind. Daraus und aus dem besonders kräftigen Bau der Glieder, die der Künstler ihnen gegeben, ergibt sich klar, daß beide als Herakles zu deuten sind. Demnach können wir den Oberpriester Eumolpos nennen, von dem es überliefert ist, daß er den Sohn der Alkmene in die eleusinischen Mysterien eingeweiht hat (über eine abweichende Deu-

tung der Figur vgl. die Literaturangaben); in der Oberpriesterin aber haben wir die mythische Ahne der Hierophantinnen zu erkennen, die aus dem Geschlechte der Eumolpiden stammten. Nun hat man früher gemeint, den neugeweihten Mysten auch in dem Jüngling sehen zu dürfen, der vertraulich mit der Schlange der Demeter spielt; in dieser dritten Szene sei der höchste Grad der Weihe vergegenwärtigt, der Myste zu dem Anblick der Göttinnen selbst zugelassen. Aber dieser Jüngling unterscheidet sich in der Bildung seines Kopfes und Körpers wesentlich von dem Herakles rechts; er trägt kein Löwenfell, sondern die Nebris, und das Attribut, auf das er sich lehnt, ist keine rohgeschnitzte Keule, sondern das stabartige Myrthenbündel der eleusinischen Mysten (vgl. n. 1024). In der Lässigkeit seiner Haltung und der Vertraulichkeit des Verkehrs mit dem heiligen Tiere ist deutlich ausgesprochen, daß dieser Jüngling mit den beiden Göttinnen auf gleicher Stufe zu denken ist. Es kann sich nur um Jakchos handeln; dargestellt ist die göttliche Trias des eleusinischen Kultes.

Wiederholungen (n. 1511) und Variationen dieser Darstellungen beweisen, daß ihnen ein weitberühmtes Original zugrunde liegt, und zwar können wir aus bestimmten Anzeichen schließen, daß die Form, in der wir die Gruppen hier vor uns sehen, der ursprünglichen Schöpfung entspricht. Auf den Variationen ist die Hierophantin fortgelassen, Kore und Jakchos haben ihre Plätze vertauscht und sind durch andere Typen vertreten. Auf einem Monumente ist auch der opfernde Herakles ausgefallen und durch einen dem Dionysos verwandten Typus ersetzt; dieser und der Priester gießen ihre Spenden auf einen höheren Altar mit lodernder Flamme. Das Sinnlose dieser Kreuzung der Motive läßt uns nicht im Zweifel darüber, daß die einfache, sinnvolle Darstellung, wie wir sie auf der Urne sehen, dem Original entspricht. Das Monument, von dem die Rede war, ist ein später Sarkophag, und wer weiß, ob sein Bildhauer sich noch über die Bedeutung der einzelnen Typen und Gruppierungen Rechenschaft gegeben hat. Unmotiviert wirkt in der variierten Darstellung der Göttertrias das Emporzüngeln der Schlange, da sich Kora, die nun auf dieser Seite steht, nicht, wie hier Jakchos, mit dem Tiere beschäftigt. Sie hält zwei große Fackeln seitlich gesenkt und bringt dadurch deren Flammen in bedenkliche Nähe des Verhüllten. Man hat vergeblich versucht, auch dafür eine Erklärung aus dem Kulte (Lustrationsritus) zu finden. Vielmehr verraten uns drei späte, schlecht gearbeitete Taurobolien-Altäre in Athen, woher die verantwortlichen Redakteure dieser Varianten die beiden Typen der Kore und des Jakchos entlehnt haben. Da sehen wir beide Figuren, trotz der elenden Arbeit an den Motiven deutlich zu erkennen, rechts und links von den thronenden Gestalten der Demeter und der Kybele, und, da sie an einem der Altäre auf besonderen Basen stehen, dürfen wir schließen, daß

Statuen dieser Art in einem der athenisch-eleusinischen Heiligtümer standen, zumal sie auch auf athenischen Münzen wiederkehren. Die Reliefs der Urne haben uns also unverfälscht die originale Fassung der Komposition erhalten. Zweifellos war diese ein Werk der hellenistischen Zeit. Man hat aus einzelnen Anzeichen auf alexandrinischen Ursprung schließen wollen. Stichhaltig schien von den Gründen dieser Ansicht nur einer: Die senkrechtstehenden drei Ähren über dem Scheitel der Demeter sind auf keinem Denkmale aus reinhellenischem Kulturkreise nachweisbar, begegnen uns aber an einer kleinen goldenen Demeterbüste, mit der ein Goldring ägyptischer Provenienz verziert ist, und bisweilen an hellenistischen Isistypen (vgl. auch n. 1458). Werfen wir aber einen Blick auf n. 1511, eine Wiederholung der Darstellung auf dekorativen Terrakottaplatten der ersten Kaiserzeit, so zählen wir dort sechs Ähren, die so gestellt sind, daß wir sie ohne Zweifel für die beiden sich begegnenden Spitzen eines Kranzes zu halten haben (auf dem schon erwähnten Sarkophage ist dieser Ährenkranz durch einen Myrthenkranz ersetzt). In diesem Punkte, wie auch in anderem, geben also die Terrakottareliefs ein noch getreueres Abbild des Originals als die Urne, deren Verfertiger die Erscheinung der Demeter in dieser Einzelheit derjenigen der Isis-Ceres angeglichen hat. Wir brauchen deshalb auch nicht an die Mysterienfeiern in der Eleusis genannten Vorstadt von Alexandria zu denken. Die Reliefs enthalten eine authentische Darstellung von zwei Hauptakten der Mysterienfeiern im attischen Eleusis und sind somit in religionsgeschichtlicher Hinsicht von außerordentlichem Interesse. Nach allgemein üblichem Brauche hat man nicht die Weihe eines gewöhnlichen Sterblichen dargestellt, sondern die eines mythischen Mysten, des Herakles. Zweifellos war in der Urne die Asche eines Mannes beigesetzt, der die tröstlichen Hoffnungen der eleusinischen Weihen als zuversichtliche Gewißheit mit ins Grab genommen hatte. In dem mythischen Vorbilde des Herakles sahen die Überlebenden ihn und sein Schicksal verklärt und erhoben.

Bullettino comunale VII 1897 T. II—III p. 5ff. = Ersilia Caetani-Lovatelli antichi monumenti illustrati T. II—III p. 25ff. Röm. Mitteilungen XXV 1910 T. VII (die erste zuverlässige Abbildung des Reliefs) p. 130 Fig. 9 und passim. Ephimeris archaeol. 1911 p. 44 Abb. 3. Vgl. Dieterich de hymnis Orphicis p. 12. Rhein. Museum XLVIII 1893 p. 275ff. Preller-Robert griech. Mythologie I p. 790f. Anm. 5. Hock griech. Weihegebräuche p. 126ff. Pringsheim archäolog. Beiträge zur Geschichte des eleus. Kultes p. 9ff. Weiteres in den röm. Mitteilungen a. a. O. p. 136 Anm. 2. Den oben erwähnten Sarkophag s. ebenda T. II—V p. 89ff., Ephim. arch. a. a. O. p. 43f. Abb. 2 und Svoronos das athen. Nationalmuseum p. 483 Abb. 229. Vgl. dazu in dem gleichen Bande der röm. Mitteil. p. 287 (hier ist der bärtige Priester Triptolemos genannt, da der Verfasser auf Grund eines Vasenfragmentes Eumolpos in dem Knaben links von Demeter erkennen zu dürfen glaubt; die Deutung dieses Knaben als Jakchos wird aber, wie oben ausgeführt, durch die drei athenischen Taurobolien-Altäre gesichert; es gab eben auch für die unseren Augen so verschwommene Gestalt des Jakchos verschiedene Typen, und es ist garnicht unmöglich, daß die dem Dionysos ähnliche Figur mit Fackel, Nebris, Kantharos und kurzlockigem Haupte, die der Sarkophagarbeiter so ungeschickt an Stelle des Herakles in sein Relief eingeflickt hat, ursprünglich niemand anders als ebenfalls Jakchos darstellen sollte; vgl. n. 406). Die Taurobolien-

Altäre in Athen sind publiziert bei Svoronos a. a. O. T. LXXX p. 474ff. Abb. 227, 228, (dort vollständige Bibliographie), die obengenannten athenischen Münzen ebenda p. 484 Abb. 230 u. Ephim. arch. a. a. O. p. 50 Abb. 7. — Der ägyptische Goldring: Abhandl. d. phil.-histor. Kl. d. sächs. Ges. d. Wissensch. XIV 1894 p. 307 Fig. 39. — Über die Tracht des Priesters und der Priesterin: Pauly-Wissowa Realenzyklopädie VI p. 2212. Pringsheim a. a. O. p. 1ff. Röm. Mitteil. XX 1905 p. 295ff. XXV 1910 p. 131 u. 156ff.

1326 (1100) **Statuette, Satyr sein Schwänzchen betrachtend.**

Vormals auf dem Palatin. Ergänzt der größte Teil des r. Oberschenkels, der r. Fuß, der Stamm mit dem darüber hängenden Tierfelle, der l. Unterschenkel (mit dem Fuße). Die Plinthe ist antik und offenbar zu der Statuette gehörig.

Die vortrefflich ausgeführte Statuette gibt das gleiche Bronzeoriginal wie n. 357 wieder. Die Eigentümlichkeiten des Metallstiles sind an ihr mit besonderer Treue gewahrt.

Bulle der schöne Mensch² p. 149 Abb. 31. Vgl. Röm. Mitteilungen VII 1892 p. 337 n. 4. Klein Praxiteles p. 218 n. 5. — Vgl. Klein Geschichte d. griech. Kunst III p. 168ff. (der Versuch, die Schöpfung des Originales der Statuette dem spätthellenistischen Künstler Polykles zuzuschreiben, beruht auf der vermeintlichen stilistischen Übereinstimmung des Werkes mit einem Hermaphroditentypus, den aber seine weit strengeren Formen in erheblich frühere Zeit verweisen; er ist abgebildet im Album des Musées de province T. 46/47, bei Gonse les chefs-d'oeuvre des musées de France (sculpt., dessins et obj. d'art) p. 180ff. (mit Tafel und Abb.) und als Abb. 4 u. 5 im Texte zu Brunn-Bruckmann Denkmäler T. 578).

Hier ist jetzt provisorisch auch n. 1450 aufgestellt. An den Wänden:

1327—1332 **Reste von drei Deckenwölbungen mit Stuckreliefs.**

Sie stammen ebenso, wie die in den Räumen V und XVII—XXII ausgestellten Wandmalereien, aus einem 1878 in dem Garten der Farnesina und dessen Nachbarschaft ausgegrabenen römischen Gebäude, das den Charakter eines vornehmen Stadthauses mit dem einer Villa vereinigte. Sein Plan ist in den Notizie d. scavi 1888 T. IV (vgl. p. 127 u. 138f.) gegeben und hier links von dem Fenster aufgehängt. Das Dekorationssystem, das in dem Gebäude zur Anwendung kam, ist nicht auf italischem Boden, sondern im hellenistischen Osten entstanden. Man hat dabei in erster Linie den mächtigsten Mittelpunkt des Hellenismus, Alexandreia, ins Auge zu fassen, doch kommen daneben zweifelsohne auch Kleinasien mit Pergamon sowie Antiochien in Betracht (Bonner Jahrbücher XCVI, XCVII 1895 p. 67ff., Festschrift für O. Hirschfeld p. 417ff., Ippel der dritte pompejanische Stil p. 48 und sonst). Der Annahme, daß die in Rom tätigen Dekorateure in allen Fällen eine bestimmte hellenistische Vorlage sklavisch kopiert hätten, widerspricht der Eindruck der unmittelbaren Frische, den ihre Arbeiten auf den Beschauer machen. Hiernach scheint es vielmehr, daß sie mit den überlieferten Motiven in mehr oder minder freier Weise schalteten und zum mindesten in deren Zusammensetzung selbständig verfuhren. Die Vermutung, daß die meisten von ihnen eingewanderte Griechen waren, ist an und für sich wahrscheinlich und wird durch die Inschrift CEAEYKOC EΠOEI bestätigt, die auf der Wand n. 1467 eingeritzt ist und beweist, daß bei der Dekoration der Wände in dem betreffenden Gebäude ein vermutlich aus Syrien stammender Grieche namens Seleukos tätig war (Notizie d. scavi 1880 p. 139 n. 4. Festschrift für Hirschfeld a. a. O. p. 419 Anm. 4). Die Wandmalereien dieses Hauses gehören dem sogenannten zweiten Stile an (vgl. n. 414), zeigen ihn aber zum Teil schon in der Umbildung begriffen, die den Übergang zu einer besonderen Abart des dritten Stiles, dem sogenannten Kandelaberstil, vorbereitet (Mau Geschichte d. dekorativen Wandmalerei in Pompei p. 215ff.). Demnach ist die Ausführung der ganzen Dekoration, da der zweite Stil während der ersten Dezennien des letzten Jahrhunderts v. Chr. nach Italien übertragen und daselbst zu Anfang des ersten n. Chr. durch den dritten Stil verdrängt wurde, in der Übergangszeit von der Republik zum Kaisertume anzunehmen. Hiermit stimmt es, daß auf einem der Figurenbilder ein Artemisidol fortgeschrittenen archaischen Stiles dargestellt ist, das in Rom zur Zeit des Augu-

stus ein besonderes Interesse erregte (Mon. dell' Inst. XII 29 n. 1. Röm. Mitteilungen III 1888 p. 292. Dieses Bild mußte, da es gegenwärtig ganz zerstört ist, bei der folgenden Besprechung unberücksichtigt bleiben). Ein Gelehrter hat kürzlich aus dem alexandrinischen Charakter der Ausschmückung und des Grundrisses schließen wollen, Caesar habe das Gebäude für Kleopatra einrichten lassen, als er sie in Rom empfing (Ippel a. a. O. p. 41.)

Die Stuckreliefs dienten als Deckenschmuck in drei Schlafzimmern. Sie gehören zu den hervorragendsten Leistungen, die uns die dekorative Kunst der griechisch-römischen Periode hinterlassen hat. Die Ausführung ist überaus frisch und voll von Leben. Sie verliert sich nirgends ins Kleinliche, sondern gibt mit flotten Strichen des Modellierholzes das Wesentliche in charaktervoller Weise wieder. Wenn an derselben Decke gewisse Motive im Vergleich mit anderen auffällig scharf betont sind, so ist diese Ungleichheit gewiß nicht durch Ungeschick oder Nachlässigkeit, sondern durch die verschiedene Beleuchtung veranlaßt. An den schwächer beleuchteten Teilen der Decke mußten die figürlichen und ornamentalen Motive nachdrücklich hervorgehoben werden, wenn sie überhaupt zur Geltung kommen sollten. An Stellen, wo das Relief abgesplittert ist, erkennt man den Gang der technischen Herstellung. Zunächst wurde die Wölbung in voller Rundung ausgeführt und geglättet; dann wurde in den noch feuchten Stuck eine leichte Vorzeichnung eingeritzt und dieser folgend dann das Relief aufgesetzt und aus freier Hand mit dem Stecken durchmodelliert. Über das Material vgl. Pauly-Wissowa Realenzyklopädie VII p. 2094f.

1327 (D rechts, 1037). In die ornamentale Dekoration sind drei umrahmte Reliefbilder eingefügt. Das Mittelbild zeigt eine Landschaft mit allerlei ländlichen Gebäuden und verschiedenen Staffagefiguren, deren Handlung nicht recht deutlich ist. Auf dem links angebrachten Bilde sind drei Frauen im Begriffe, vor einer Priapherme ein unblutiges Opfer darzubringen. Auf dem Bilde rechts entzündet eine Bakchantin mit zwei Fackeln Feuer auf einem Altare, während hinter ihr ein Satyr die heilige Handlung mit dem Spiele der Doppelflöte begleitet. Links von dem Altar sieht man Silen, offenbar schwer betrunken, wie er sich in schwankender Stellung mit dem r. Ellenbogen auf eine viereckige Basis stützt, über die eine tiefverhüllte Frau emporragt, und wie er mit der L. den Thyrsos vorstreckt. Aus dem gleichen Zimmer stammen die Wandmalereien n. 1466—1469.

Monum. dell' Inst. supplemento T. 34 unten = Lessing-Mau Wand- und Deckenschmuck eines römischen Hauses aus der Zeit des Augustus T. 14 unten. Die drei Reliefbilder auch in der Revue de l'art I 1897 p. 104, Tafel nach p. 104, p. 129.

1328 (D links, 1041). Von den drei in die ornamentale Dekoration eingefügten Reliefbildern sind das mittlere — eine Landschaft — und das linke, auf dem Frauen ein unblutiges Opfer vorbereiten, stark fragmentiert. Das besser erhaltene rechte Bild scheint sich auf die Weihung eines Tafelbildes zu beziehen. Eine Frau steht neben einer viereckigen Basis, über die Binden und Girlanden gelegt sind, und hält ein Triptychon, dessen Seitenflügel geöffnet sind, mit beiden Händen empor. Offenbar zeigt sie ein auf dem Triptychon gemaltes Bild den beiden links befindlichen Frauen, von denen die eine sitzend, die andere stehend die geöffnete Bildtafel aufmerksam betrachtet. Vielleicht soll das Gemälde dann auf der bereits geschmückten Säule neben der rechts stehenden Frau als Weihgeschenk seinen endgültigen Platz finden.

Monum. d. I. suppl. T. 34 oben = Lessing-Mau T. 14 oben. Vgl. Hock, Weihegebräuche p. 105.

1329 (B rechts). In der Mitte eine Landschaft, deren Zentrum von einem sakralen Gebäudekomplex gebildet wird (eine kreisförmige Mauer umschließt eine Säule, die ein Gefäß trägt; an die Mauer schließt sich ein Propylon und ein Podium; dahinter ein Baum). Das links davon angebrachte Figurenbild scheint eine Einweihung in bakchische Mysterien darzustellen. Der Einzuweihende, der kleinere Dimensionen zeigt als die übrigen Figuren und dessen Gesicht mit einem über den Kopf gezogenen Mantel verhüllt ist (vgl. n. 1325), wird, einen Thyrsos in der R. haltend, von einer vollständig bekleideten Frau würdevollen Aussehens zu Silen geführt, der die mit einem Tuche bedeckte Schwinge (*λίκνον*) hält (vgl. n. 1330). Unter dem Tuche haben wir offenbar die Gegenstände vorauszusetzen, deren Enthüllung einen Hauptakt der Einweihung bildete. Hinter der Frau, die den Einzuweihenden geleitet, steht auf einer niedrigen Basis eine mystische Cista und schreitet eine Bakchantin vorwärts, in der gesenkten L. ein Tympanon. Auf der l. Seite wird das Bild durch einen hohen, viereckigen Pfeiler abgeschlossen, neben dem ein heiliger Baum steht. Der am Fuße des Pfeilers liegende Bockskopf scheint auf ein der Zeremonie vorhergehendes Bocksopfer hinzuweisen (vgl. n. 1533). Auf dem rechts angebrachten Figurenbilde sieht man in der Mitte einen sitzenden Satyr, der mit der erhobenen R. den Zweig eines hohen Weinstockes abwärts biegt, vor ihm einen stehenden Satyr, der aus einem Schlauche Wein in einen Krater gießt. In der kleinen nackten Figur, die, einen Thyrsos in der R., hinter dem sitzenden Satyr steht, haben wir vielleicht einen frisch Eingeweihten zu erkennen, dem es nunmehr gestattet sein wird, an den Freuden des Thiasos teilzunehmen, und die eigentümlich befangene Haltung des kleinen Mannes daraus zu erklären, daß er sich in die neue Lage noch nicht recht zu finden weiß. Hinter ihm steht eine Bakchantin, die auf der R. eine Schale zu halten scheint. Aus demselben Zimmer stammen die Wandmalereien n. 1477—1479.

Mon. d. I. suppl. T. 35 unten = Lessing-Mau T. 15 unten. Gusman l'art décoratif de Rome pl. 72—74. Das Landschaftsbild auch Revue de l'art I 1897 p. 208 u. Röm. Mitteilungen XXVI 1911 p. 35f. Abb. 11 (Rostowzew). Das Figurenbild links davon: Collignon hist. de la sculpt. grecque II p. 681 Fig. 356. Revue de l'art I p. 106. Vgl. Hock griech. Weihegebräuche p. 131. — Zu der kindlichen Kleinheit der Mysten vgl. Amelung Führer durch d. Ant. in Florenz p. 241. Archiv für Religionswissenschaft VIII 1905 p. 46f. = Dieterich Mutter Erde p. 55.

1330 (B links, 1071). In der Mitte eine Landschaft: rechts ein ländliches Heiligtum — Säule mit Gefäß und Baum umgeben von einer dreiseitigen Umfriedung mit drei Säulen und geschweiftem Gebälk —, vor dem zwei Frauen ein Opfer darbringen; links eine Gruppe von Gebäuden, neben denen ein Palmenbaum steht. Das Figurenbild rechts von der Landschaft bezieht sich auf das Treiben des bakchischen Thiasos. Ungefähr in der Mitte steht Silen und blickt zu einer Bakchantin herab, die, vor ihm kauernd, mit einem Panther

tändelt; hinter Silen liegt ein offenbar betrunkener Satyr auf dem Boden; eine neben ihm stehende Bakchantin faßt ihn mit der L. am Kinne, während der Satyr seine l. Hand an ihren l. Unterarm legt. Das andere, links von der Landschaft befindliche Figurenbild, das stark gelitten hat, scheint die Vorbereitung zu einer bakchischen Zeremonie, etwa einer Einweihung, darzustellen. Man erkennt in den Händen der weiblichen Figur, deren unterer Teil sich auf der l. Seite des Bildes erhalten hat, deutlich die aus Korbwerk geflochtene Schwinge (*λίκνον*), die in dem mystischen Kultus des Dionysos wie der Demeter eine hervorragende Rolle spielte (vgl. n. 1325, 1329).

Mon. d. I. suppl. 35 oben = Lessing-Mau T. 15 oben. Die Landschaft und das Figurenbild rechts von ihr auch in der Revue de l'art 1 1897, Tafeln nach p. 204 und p. 105; die Landschaft: Röm. Mitteilungen XXVI 1911 p. 36f. Abb. 13, 14 (Rostowzew) und Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 298.

1331 (E rechts, 1074). Auf dem figürlichen Mittelbilde erkennt man, obwohl es stark gelitten hat, deutlich zwei weibliche Figuren, von denen die eine damit beschäftigt ist, einen Wagenkasten auf eine mit Rädern versehene Achse zu setzen, während die andere einen Zügel hält, außerdem Reste von vier Pferden. Man hat dieses Bild offenbar mit Recht auf die Horen gedeutet, wie sie den Wagen des Sonnengottes zur Abfahrt vorbereiten. Die Dekoration, die sich rechts und links davon entwickelt, besteht aus zwei Landschaftsbildern, deren jedes von zwei hallenartigen Gebäuden umgeben ist. Die Hauptarchitrave der beiden Hallen auf der l. Seite werden jeder von einer Figur des Hermes, die auf der anderen Seite von je einer weiblichen Figur getragen, die ein Ährenbüschel hält und die wir demnach Demeter benennen dürfen. Zu dem Schmucke des gleichen Zimmers gehörten die Wandmalereien n. 1471—1475.

Mon. d. I. suppl. T. 32 = Lessing-Mau T. 13. Notizie d. scavi 1895 p. 42f. Fig. 1; 2. Die von den Hermesfiguren flankierte Landschaft: Röm. Mitteilungen XXVI 1911 p. 36 Abb. 12 (Rostowzew). Der obere Teil: Gusman l'art décoratif de Rome pl. 36. Vgl. Röm. Mitteilungen X 1895 p. 70f.

1332 (E links, 1069). Man hat das mittlere Figurenbild überzeugend auf eine Szene aus dem Mythus des Phaethon gedeutet. Der in der Mitte stehende Jüngling ist Phaethon, der rechts sitzende, der sich durch höheren Wuchs vor den beiden anderen Figuren auszeichnet, Helios, eine Benennung, die dadurch gesichert wird, daß sich an der Stephane, die den Kopf des sitzenden Jünglings umgibt, Reste eines Strahlenkranzes erhalten haben. Den ältlichen Begleiter des Phaethon dürfen wir vielleicht Kyknos benennen. Phaethon richtet an Helios die Bitte, ihm für einen Tag die Lenkung des Sonnenwagens anzuvertrauen; Helios beteuert mit erhobener Rechten, daß er ihm seine Bitte gewähren wird. Diese Deutung erscheint um so gerechtfertigter, als auch das auf n. 1331 dargestellte Gegenstück eine Erklärung aus dem Phaethonmythus zuläßt. Rechts wie links von dem Mittelbilde ist wie auf n. 1331 ein hallenartiges Gebäude dargestellt.

Nur das links befindliche hat sich einigermaßen vollständig erhalten. Der Hauptarchitrav wird gekrönt von der Figur eines bärtigen Androsphinx, einem Lieblingsmotive alexandrinischer Dekoration, und gestützt von einer Figur des Zeus, die den Stil des 5. Jahrhunderts v. Chr. nachahmt. Auf dem Rücken der leicht vorgestreckten R. sitzt der Adler; die gesenkte L. hält einen Kranz. Dieser hallenartige Bau öffnet sich auf eine Landschaft, in der wir vorne einen Fluß erkennen, an dessen Ufern eine Herde weidet, im Hintergrunde einen Komplex von villenartigen Gebäuden. Ein ähnlicher Bau war auf der l. Seite der Landschaft angebracht. Doch ist von ihm nur ein Fragment der Zeusfigur erhalten, die den Adler auf dem Rücken der vorgestreckten L. balanciert. Die Reliefs, die sich rechts von dem Phaethonbilde entwickelten, sind, abgesehen von Resten des unmittelbar an dieses Bild ansetzenden Gebäudes, vollständig zerstört. Da es an und für sich wahrscheinlich ist, daß sie hinsichtlich des Inhaltes wie in ihrer Anordnung den Reliefs links von dem Mittelbilde entsprachen und diese Annahme durch das Gegenstück n. 1331 bestätigt wird, so dürfen wir auf dem verlorenen Teile eine ähnliche Landschaft und rechts von ihr einen ähnlichen Bau voraussetzen wie auf der l. Seite.

Mon. d. I. suppl. T. 33 = Lessing-Mau T. 12. Gusman l'art décoratif de Rome pl. 72. Das Phaethonbild: Gazette archéologique X 1885 pl. 10 p. 87ff. Röm. Mit. teilungen X 1895 p. 67—73 (abgebildet p. 67). Notizie degli scavi 1896 p. 42—43. Revue de l'art I 1897 p. 103.

Zimmer II.

1333 (1115) **Kopf des Asklepios.**

Vormals auf dem Palatin. Ergänzt das l. Auge, Stücke an der Stirn und den Kinnbacken, der vordere Teil der Nase, der Schnurbart mit einem Teil der Oberlippe.

Der Typus, der sich durch einen ebenso würdevollen, wie milden Charakter auszeichnet, stammt seinem Stile nach von der Wende des 5. zum 4. Jahrhundert v. Chr. Im Louvre befindet sich eine Replik des Kopfes, die mit dem zugehörigen Körper erhalten ist. Da nun im Magazine des Thermen-Museums das Unterteil einer entsprechenden Statue aufbewahrt wird, das wie der Kopf vom Palatin stammt, haben augenscheinlich beide Teile ursprünglich zueinander gehört. Eine weitere freie Replik des Kopfes ist in Kopenhagen. Kürzlich hat man die Schöpfung des Typus einem älteren Schulgenossen des Timotheos zugeschrieben (vgl. n. 804).

Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom I n. 63, 64. Roscher mythol. Lexikon I p. 637. Furtwängler Meisterwerke p. 121 Anm. 3. Arndt la glyptothéque Ny-Carlsberg p. 99 (ebendort Fig. 53 eine Abbildung der Statue im Louvre und pl. 62 Abbildungen des Kopfes in Kopenhagen). Ausonia III 1908 p. 112f. — Die Statue in Paris auch bei Clarac 293, 1148.

1334 (607) **Kopflose weibliche Statue.**

Gefunden auf dem Palatin oberhalb der Kirche S. Anastasia (Bull. dell' Inst. 1862 p. 233).

Der Typus der vortrefflich ausgeführten Statue ist aus dem der Aphroditefigur abgeleitet, die wir unter n. 1539 besprechen werden.

Stil und Gewandanordnung stimmen hier wie dort im wesentlichen überein. Auch die Statue des Thermen-Museums zog mit der einen Hand den Mantel über die Schulter empor. Hingegen hielt sie in der anderen Hand kein Attribut. Aus dem hinter dem r. Beine sichtbaren Bruche des Mantels ergibt sich aufs deutlichste — was übrigens auch durch das Zeugnis einer Statuettenreplik im Museum von Neapel bestätigt wird —, daß sie mit der herabhängenden R. einen Zipfel ihres Mantels gefaßt hielt. Zwei Ansätze, der eine auf der l. Schulter, der andere auf dem r. Schulterblatte, beweisen, daß auf jeder Seite des Halses eine Locke auf die Schulter niederfiel, und daß der Kopf, dem Rhythmus der Bewegung folgend, der den Körper der Figur beherrscht, nach der r. Schulter gewendet war. Ein Gelehrter hat für unsere Statue, die sich durch ihre mädchenhaften Formen von der vollerblühten Gestalt der Aphrodite unterscheidet, die ansprechende Deutung auf Charis vorgeschlagen.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 474. S. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 332 n. 3. Bulle der schöne Mensch[2] T. 125. Vgl. Bernoulli Aphrodite p. 86 n. 2. Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom I p. 189 n. 717. Furtwängler Meisterwerke p. 117 Anm. 8. Klein Praxiteles p. 60. — Die Replik in Neapel: Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 498 (Text der Serie II p. 40). Amelung moderner Cicerone Rom I p. 459.

1335 (605) **Überlebensgroßer Kopf der Aphrodite.**

Gefunden bei der Tiber-Regulierung. Ergänzt die Nasenspitze.

Aphrodite ist kenntlich an dem zu leisem Lächeln geöffneten Munde und an dem sehnsüchtigen Ausdrucke der mandelförmigen, nicht vollständig aufgeschlagenen Augen. Da das Gesicht eine gewisse Verwandtschaft mit dem der knidischen Aphrodite zeigt (vgl. n. 310), so dürfen wir als Original die Schöpfung eines dem Praxiteles nahestehenden Künstlers, wohl eines etwas älteren Zeitgenossen des Meisters, annehmen. Wie die längs des Schädels angebrachten Eintiefungen beweisen, war das Haar von einer metallenen Stephane umgeben, die, am Hinterkopfe sehr schmal, nach der Stirn zu breiter wurde. Sie griff hinten in die dem Zopfe eingebohrten Löcher ein und war mit ihrem schmalen Teile in die Rille eingelegt, die sich durch das zurückgestrichene Haar hinzieht. Zwei auf jeder Seite des Halses angebrachte Löcher dienten offenbar zur Befestigung je einer auf die Schultern herabhängenden Locke. Durch die oberen Teile beider Locken wurden die Stellen bedeckt, die der Bildhauer hinter den Ohren unbearbeitet gelassen hatte.

Monumenti antichi pubbl. dall' Accademia dei Lincei VIII 1898 p. 83 ff. Fig. 1, 2.

1336 (608) **Kolossalstatue des Apollon.**

Die antiken Teile wurden zu verschiedenen Zeiten im Tiber zwischen dem Ponte Palatino und den Bagni di Donna Olimpia gefunden (Notizie degli scavi 1891 p. 287—288). Ergänzt der ganze r. und die untere Hälfte des l. Unterschenkels, das unterste Drittel des Stammes, die Plinthe.

Wiewohl die Oberfläche stark durch die Feuchtigkeit gelitten hat, erkennt man deutlich, daß die Statue ein hochbedeutendes bronzenes

Original aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. in stilgetreuer Ausführung reproduziert. Die besser erhaltene Rückseite gibt von der großartigen Formengebung einen klareren Begriff als die Vorderseite. Der Gott läßt den Körper auf dem l. Fuße ruhen, während der r. mit gebogenem Knie etwas vor und zur Seite gesetzt ist. Der oberhalb des r. Kniees sichtbare Ansatz beweist, daß der abwärts gestreckte r. Arm ein Attribut hielt. Man hat vermutet, daß dieses Attribut ein Bogen gewesen sei, dagegen aber eingewendet, ein derartig langer und dünner Gegenstand wäre vielmehr für sich gearbeitet und dann in die Hand eingefügt worden. Jedenfalls ist es ausgeschlossen, daß wir den Bogen vielmehr in der erhobenen L. vorauszusetzen hätten, wie in der vorigen Auflage unseres Führers angenommen wurde. Das natürliche Attribut für die L. ist einzig das schlanke, zepterartige, oben leicht verästelte Lorbeerstämmchen. Da sich nun in den Händen des Apollon als Gegenstück zu diesem Attribute überaus häufig gerade der Bogen findet (vgl. n. 157), so ist es äußerst wahrscheinlich, daß wir diese Verbindung, durch die man auf das doppelseitige Wesen des Gottes, des Ferntreffenden und des sühnenden Paian, deuten wollte, auch hier, mit Sicherheit wenigstens für das Original der Statue, voraussetzen dürfen. Diese Folgerung wird bestätigt durch das Zeugnis zweier Bronzestatuetten in Wien und Paris, die zweifelsohne in engstem Zusammenhange mit dem Originale der Statue im Thermen-Museum stehen; zwar sind auch bei ihnen die Attribute nicht erhalten, aber ihr einstiges Vorhandensein ist aus der Haltung der Hände mit Sicherheit zu erschließen. Nur scheinbar widerspricht unserer Annahme eine Wiederholung der Statue, die i. J. 1910 zu Cherchel entdeckt worden ist. Da erhebt sich außen neben dem l. Beine ein knorriger Lorbeerstamm, in dessen Krone die erhobene L. greift; um den Stamm ist unten die Schlange gewunden; auf einem Aste sitzt ein Vogel, doch wohl der Rabe des Apollon. Das erinnert uns an den ganz entsprechenden Lorbeerstamm neben dem Apollon von Mantua und an den Ölbaum neben einer Replik der Minerva Giustiniani im Museo Torlonia. In beiden Fällen verdankt der Baum seine Entstehung der Willkür des Kopisten, die sich einzig durch das Bestreben entschuldigen läßt, bei der Übertragung der bronzenen Originale in Marmor dem Steinmateriale technisch und künstlerisch Rechnung zu tragen; wir wissen, daß der Stamm in jenem Falle an Stelle der Lyra getreten ist, in diesem an Stelle des Speeres. So hindert uns denn auch nichts daran, ihn an unserem Apollon mit dem einzig wahrscheinlichen Attribut, dem zepterartigen Lorbeerstämmchen, zu ersetzen. Dem Stamm entsprechend steht in der neugefundenen Wiederholung auf der anderen Seite der Köcher am Boden, mit dem oberen Teile nach vorne geneigt; also zweifellos hielt ihn die gesenkte R. am Riemen. Wiederum

das gleiche war bei dem Apoll von Mantua der Fall; auch kehrt dasselbe Motiv bei einer Wiederholung des Apollon im Gabinetto delle maschere (n. 254) wieder; in beiden Fällen aber können wir mittels sorgfältiger Kritik der Repliken konstatieren, daß auch der Köcher dem Originale fremd war. Dort hielt die R. das Plektron, hier aller Wahrscheinlichkeit nach den Bogen. Wer sich nun nicht entschließen mag, den marmornen Bogen an der Statue im Thermen-Museum vorauszusetzen, kann auch hier einen Köcher ergänzen und den Ansatz am Oberschenkel mit dem Köcherbande in Verbindung bringen. An dem bronzenen Originale sind wir trotzdem berechtigt, für den schleppenden Köcher den freigehaltenen Bogen einzusetzen. Das Gesicht des Gottes ist, der Richtung des seitwärts gestreckten l. Armes folgend, etwas geneigt und bildet mit seinem mild-freundlichen Ausdruck einen reizvollen Gegensatz zu der imponierenden Gestalt. Verschiedene Eigentümlichkeiten finden in Typen des Pheidias Analogien. Der Kopf hat mit dem des Zeus in Olympia (vgl. n. 288 Fig. 13) die auf die Schultern herabfallenden Locken, mit der Parthenos (vgl. n. 1304) die Bildung der neben den Schläfen niederfallenden Locken und die rundliche Bildung des Gesichtes, mit beiden den Charakter des Ausdrucks gemein. Die großartige Stilisierung der Körperformen erinnert bereits an Gestalten, wie den sog. Theseus aus dem Ostgiebel des Parthenon und die besten männlichen Körper auf dem Parthenonfriese. Eine gewisse Befangenheit in der Bildung des Gesichtes mag sich dabei aus der früheren Entstehungszeit des Originales erklären, zum Teil auch der beschränkten Fähigkeit des Kopisten zuzuschreiben sein, der in der Ausführung des Körpers ungleich Besseres geleistet hat, als in der des Kopfes. Aber der Abstand, der sich dadurch von anderen Werken ergibt, nach denen wir uns eine Vorstellung von der Kunst des Pheidias zu bilden gewohnt sind, ist immerhin so groß, daß er einen Gelehrten bewogen hat, das Original vielmehr dem Kalamis zuzuschreiben, dem Meister der χάρις und λεπτότης. Ein anderer Gelehrter hat vermutet, das Original habe zu einer Gruppe bronzener Statuen gehört, einem Werke des Pheidias, das die Athener als Zehnten der marathonischen Beute nach Delphi weihten und zu dem nach der leider sehr unzureichenden Beschreibung des Pausanias auch Figuren der Athena, des Apollon und des Miltiades gehörten. Aber mag es auch sehr wahrscheinlich sein, was in der vorigen Auflage unseres Buches mit Unrecht bestritten wurde, daß die beiden Gottheiten mit Miltiades die Mitte des ganzen Statuenzyklus einnahmen, und daß der Held zwischen Apollon und Athena stand, so fehlt für die Behauptung, daß gerade unsere Statue den Apoll dieser Gruppe wiedergebe, denn doch jeder greifbare Anhalt, und man kann ihr bestenfalls nur den Wert einer vagen Möglichkeit zugestehen. Jedenfalls ist die Statue als einzelstehende Figur vollkommen verständlich

Weder der Rhythmus der Bewegung noch die Neigung des Hauptes verlangen ihre Einordnung in eine Gruppe; in ihnen äußert sich lediglich das Bestreben des Künstlers, das starre Schema der älteren Götterbilder zu beleben, die Erscheinung des Gottes dem menschlichen Empfinden näher zu bringen. Vielleicht können wir daraus schließen, daß die Originalfigur nicht dazu bestimmt war, in einem Tempel als Kultbild verehrt zu werden, sondern als Weihgeschenk in einem Heiligtum zu stehen. Aber es fehlen uns zur Entscheidung einer solchen Frage bisher noch die Grundlagen. Das Bedeutende unserer Statue beruht darin, daß ihr Typus ebenbürtig, aber charakteristisch verschieden als Schöpfung einer neuen Zeit neben den beiden älteren Typen des Omphalos-Apollon (n. 859) und des Casseler Apollon (n. 1108) steht. In jenen hat die herbe Kraft der spätesten archaischen Kunst ihr Größtes geleistet; in dem Thermen-Apollon tritt das neue Ethos und die reife Kunst der höchsten Blütezeit in die Schranken.

Notizie degli scavi 1891 p. 287—288, p. 337. Römische Mitteilungen VI 1891 T. X—XII p. 303—304, p. 377—379; XV 1900 p. 145 ff. Fig. 1. Overbeck Geschichte der griech. Plastik I⁴ p. 347 Fig. 91. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 462. Winter Kunstgeschichte in Bildern I T. 38,8. S. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 98 n. 1. Petersen vom alten Rom⁴ p. 149 Abb. 113, 114. Müller-Wieseler Denkmäler d. alten Kunst (3. Aufl. von Wernicke-Gräf) I p. 285 n. 4. Lechat Phidias p. 75 Fig. 15. Löwy griech. Plastik p. 43 f. p. 80 Abb. 94 a—c. Abhandl. d. phil.-hist. Kl. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. XXV n. 1V T. 11 p. 95 ff. (ebenda T. 10 b Abb. der Wiener Bronzestatuette; diese auch bei R. von Schneider Album d. Antiken-Samml. d. a.-h. Kaiserhauses T. 27). Saggi di storia e di archeologia (Festschrift für Beloch; Roma 1910) p. 185 ff. Fig. 1 (der in dieser Arbeit begründete Vorschlag, die Statue mit Striegel und Keule auszustatten, erledigt sich angesichts der in Cherchel gefundenen Wiederholung). Der Kopf im Profil bei S. Reinach têtes antiques Pl. 80. Vgl. Furtwängler Meisterwerke p. 77—79; über Statuenkopien im Altertum I p. 57 (ebendort T. XI Abbildung der Bronzestatuette in Paris). Klein Geschichte der griech. Kunst II p. 36 ff. — Eine Photographie der in Cherchel gefundenen Wiederholung lag dem Verfasser dank der Güte des Herrn B. Rathgen in Straßburg i. E. vor. Vgl. Revue archéologique 1911 II p. 369. Über den Apoll von Mantua vgl. Dütschke zerstr. Bildw. in Oberitalien IV p. 379 ff. n. 872. Brunn-Bruckmann Denkmäler T. 303. Zu der Replik der Athena Giustiniani im Museo Torlonia s. Furtwängler Meisterwerke p. 593 Anm. 2, zu den Repliken des Apoll im Gab. d. masch. Amelung Vatikan-Katalog II p. 720. — Über die delphische Gruppe: Furtwängler Meisterwerke p. 55—57. Robert die Marathonschlacht in der Poikile (Halle 1895) p. 5—6 Anm. Studi italiani di filologia classica V 1896 p. 33—38. Röm. Mitteilungen XV 1900 p. 144 ff., p. 235 f. Archäol. Anzeiger XVII 1902 p. 82 ff. — Die Bronzestatuette eines Jünglings in englischem Privatbesitz — Abbildungen bei Klein Praxiteles p. 52 Fig 2; Burlington fine arts Club, expos. of anc. gr. art (1904) p. 51 f. B. 56 T. LIV — ist dem Apoll in der Haltung, dem Rhythmus der Bewegung und dem Stile so verwandt, daß zwischen ihr und dem Original unserer Statue zweifellos eine nahe Beziehung bestanden hat (vgl. dagegen Berl. philol. Wochenschrift 1898 p. 306). Dem gleichen Kreise gehörte augenscheinlich auch das Original der Antinous-Statue im Hofe der Banca nazionale in Rom an (Bullettino comunale 1886 p. 209 ff. T. VII; Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 1174).

1337 (11615) **Jünglingskopf.**

Gefunden Anfang April 1901 mit n. 1340 in der Galerie unter dem Boden des Tepidariums der Caracalla-Thermen. Ergänzt die Nase.

Der Kopf gibt in eleganter, für die antoninische Zeit charakteristischer Ausführung (vgl. n. 1249) einen reizvollen zarten Typus des 4. Jahrhunderts v. Chr. wieder, der in der allgemeinen Anlage an den sog. Eubuleus aus Eleusis erinnert (vgl. n. 808).

Notizie d. scavi 1901 p. 250 ff. Fig. 2. Röm. Mitteilungen XVI 1901 T. XV p. 380 f.

1338 (609) Kopflose Statue der Pallas.

Gefunden 1886 bei der Kirche S. Salvatore a Ponte rotto. Parischer Marmor.

Die Statue macht den Eindruck einer griechischen Originalarbeit etwa aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. Sie vertritt ein verhältnismäßig altes Stadium der Kunstentwicklung, der die unter n. 1032, 1278, 1287 und 1555 besprochenen Typen angehören. Die Göttin ist dargestellt mit einer geschuppten Aigis, die, auf der r. Schulter zusammengeknüpft, schräg nach der l. Seite herabreicht. Der Kopf, der r. Arm und die l. Hand waren besonders gearbeitet. Zur Befestigung der beiden Extremitäten dienten die Bohrlöcher und die eisernen Zapfen, die man in der Schnittfläche der r. Schulter wie des l. Vorderarmes wahrnimmt. In die kleineren, an dem Rande der Aigis angebrachten Bohrlöcher waren offenbar aus besonderen Stücken gefertigte Schlangenleiber eingesetzt. Der gesenkte r. Arm kann auf einen Schild gestützt gewesen sein, die vorgestreckte l. Hand einen Helm oder eine Eule gehalten haben.

Bulletino comunale XXV 1897 T. XIV E, p. 192 Fig. 12, 13. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 800 n. 7. Vgl. Notizie degli scavi 1886 p. 123. Römische Mitteilungen VI 1891 p. 239. Furtwängler Meisterwerke p. 27, p. 38 Anm. 1. Jahreshefte d. österr. archäol. Inst. I 1898 p. 66.

1339 (56207) Kopf eines schutzflehenden Mädchens.

Der Kopf stammt von einer guten Kopie der Schutzflehenden im Pal. Barberini (n. 1820). Der Vergleich mit dem Kopfe dieser Statue lehrt schneller und deutlicher als alle Worte, wie weit selbst ein guter Kopist hinter seinem Originale zurückbleibt.

1340 (11614) Kolossalkopf des Asklepios.

Über den Fundort vgl. n. 1337. Ergänzt die Nase, Teile der Lippen und sonstige Kleinigkeiten. Die Augen fehlen; sie waren besonders gearbeitet und eingesetzt.

Der Kopf, der an der turbanartigen Kopfbinde als Asklepios kenntlich ist, sich aber in sehr eigentümlicher Weise von allen, sonst bekannten Typen des Heilgottes unterscheidet, stammt von einer Statue, über deren Hauptzüge uns eine Statuette im Antiquarium comunale n. 1015 Aufschluß gibt. Danach stand der Gott mit bloßen Füßen aufrecht, mit der r. Achsel auf den schlangenumwundenen Wanderstab gelehnt; das Himation war in der üblichen Weise der meisten übrigen Asklepiosstatuen um den Körper geschlungen und wurde durch den in die Hüfte gestützen l. Arm gehalten; der Kopf wendete sich leicht nach der r. Schulter. Die gleiche Haltung läßt sich für den Kolossalkopf daraus entnehmen, daß die Bartlocken an der r. Wange nicht vollständig fertig gearbeitet sind; diese Seite blieb also durch die Wendung des Kopfes den Blicken der Beschauer entzogen. Zahlreiche Wiederholungen zeugen davon, daß der Typus in weiten Kreisen bekannt war. Der Kolossalkopf ist, ebenso wie

n. 1337, an der Art seiner Ausführung als eine Arbeit der antoninischen Zeit kenntlich; augenscheinlich war die Statue, von der er stammt, eben für die Ausschmückung der Caracalla-Thermen hergestellt worden. An der Art, wie die Haare und die Bartlocken stilisiert sind, und an Spuren ehemaliger vollständiger Vergoldung erkennen wir, daß es sich um eine Kopie nach einem Bronzeoriginale handelt, einem Originale, das wir zunächst versucht sind unter dem Eindruck der strengen Formengebung am Kopfe für eine Schöpfung aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. zu erklären. Andre Beobachtungen aber scheinen in eine weit entlegene Richtung zu weisen. Der gleiche Typus begegnet uns auf einem aus Pergamon stammenden Terrakottarelief in St. Petersburg und auf pergamenischen Münzen der Kaiserzeit, auf denen er allerdings außer am allgemeinen Habitus, der an sich nichts beweisen würde, nur an der Wiedergabe der breit ausladenden Haarvoluten durch übereinandergelagerte kleine Erhöhungen kenntlich ist; ferner hat die Plinthe einer in Argos gefundenen Statuettenreplik unseres Typus ein charakteristisches pergamenisches Profil. Daraus ergibt sich, daß augenscheinlich in der Kaiserzeit ein bedeutendes Bild dieser Art in Pergamon gestanden hat. Ein Gelehrter hat nun weiter geschlossen, dieses Bild sei der berühmte Asklepios des Phyromachos im Nikephorion gewesen, und der strenge Stil des Kopfes erkläre sich aus der neben der barocken Hauptströmung verfolgbaren klassizistischen Richtung der pergamenischen Kunst. Dagegen hat ein anderer Gelehrter geltend gemacht, daß auf dem pergamenischen Königsgelde, und gerade unter Eumenes II., zu dessen Zeit der Asklepiostempel erbaut wurde, der Heilgott sitzend dargestellt werde, daß auf dem autonomen städtischen Gelde Pergamons zwar bereits ein stehender Asklepios vorkomme, den man aber keinen Anlaß habe, mit dem späteren auf den Münzen der Kaiserzeit zu identifizieren; es sei also wahrscheinlicher, daß Phyromachos den Asklepios sitzend dargestellt habe, daß aber später an Stelle dieses von Prusias geraubten Bildes, von dessen Rückerstattung die Überlieferung bekanntlich schweigt, ein stehender Asklepios unseres Typus getreten sei. Diese Ansicht scheint in der Tat in Rücksicht auf das uns vorliegende numismatische Material vor jener anderen den Vorzug zu verdienen. Daß wir gerade in den Thermen des Caracalla den Kopf einer so großen Wiederholung dieses späteren pergamenischen Asklepios gefunden haben, ist nicht zufällig; wissen wir doch, mit welchen Hoffnungen dieser Kaiser gerade jenes Heiligtum im Nikephorion bei Pergamon aufgesucht hat.

Der sehr eigenartige Typus ist augenscheinlich von der attischen Kunst in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts geschaffen worden. Ein sehr ähnliches Köpfchen hat sich im Amphiareion von Oropos gefunden; auch kehren seine Züge auf einem griechischen Totenmahl-

relief aus dem Ende des 5. Jahrhunderts in Mantua wieder. In spätrömischer Zeit erscheint der gleiche Typus dann in Numidien auf einem Votivrelief, auf dem er zur Verkörperung des mit Saturnus gleichgesetzten Baalsamim der Karthager verwendet worden ist.

Notizie d. scavi 1901 p. 248 ff. Fig. 1. Röm. Mitteilungen XVI 1901 T. XIV p. 372 ff. XVIII 1903 p. 1 ff. v. Fritze Nomisma II p. 22 ff. Ders. die Münzen von Pergamon (Anhang zu den Abhandl. d. Kgl. preuß. Akad. d. Wissensch. 1910) p. 47 f. — Das Köpfchen aus Oropos: Festschrift für Benndorf p. 147. Das Totenmahlrelief in Mantua: Dütschke ant. Bildw. in Oberitalien IV n. 682. Das Votivrelief aus Numidien: Delamare exploration scientifique de l'Algérie, Archéologie pl. 93, 2; Clarac 161 C n. 9; Fröhner notice de la sculpt. ant. p. 467 n. 514.

1341 (1085) Kopf der Hygieia.

Gefunden 1893 in dem sog. Stadium des Palatins.

Alle früheren Deutungen des Kopfes auf eine Muse oder Dichterin sind hinfällig geworden, seitdem auf Grund des Zeugnisses verschiedener Repliken nachgewiesen werden konnte, daß der Kopf von einer Darstellung der Hygieia, der Tochter des Asklepios, stammt. Eine Statuettenreplik des Körpers haben wir im Hofe des hier beschriebenen Museums gesehen (n. 1253); doch ist an ihr das Hauptmotiv des Originals insofern geändert, als die Schlange, die dort über die l. Schulter der Göttin gelegt ist, hier, wie noch an einer anderen Wiederholung, vom Körper getrennt, wahrscheinlich am Boden zusammengeringelt, dargestellt war. Die beste Vorstellung der ursprünglichen Komposition gibt eine Statue in englischem Privatbesitz, nach der man den Typus allgemein den der Hygieia Hope zu nennen pflegt; die Ergänzung der Hände, die dort verfehlt ist, läßt sich mit Hilfe zweier Statuettenrepliken korrigieren. Die Göttin stand aufrecht, bekleidet mit Schuhen und Chiton, den Mantel dicht um den Oberkörper geschlungen. Der l. Arm hing ruhig abwärts, eine Büchse oder ein Schälchen in der Hand, auch der r. Oberarm war gesenkt, der Unterarm leicht nach vorne bewegt, wo die Hand wahrscheinlich liebkosend den Hals des heiligen Tieres faßte, dessen Körper sich, den Faltenlinien des Mantels folgend, von der l. Schulter zur r. Hüfte abwärts schlängelte (diese Ergänzung ist wahrscheinlicher als die mit der Schale in der R., da bei ihr die gleichmäßige Beschäftigung beider Hände vermieden wird). Der Kopf aber neigt sich mit außerordentlich liebenswürdiger Wendung nach der r. Schulter, und eine genauere Beobachtung kann uns lehren, daß die ganze Anlage der Formen, in der uns bei der aufrechten Stellung des Kopfes manches Verschobene befremden mag, auf diese Haltung berechnet ist. Das Ganze war ein Bild bescheiden in sich geschlossener Anmut. Dabei ist trotz aller gesunden Sinnlichkeit jeglicher Anflug aphrodisischen Wesens vermieden. Die Formen sind mit großer Bestimmtheit, ja mit einer gewissen Schwere wiedergegeben; nur die zarte Feinheit des schmalen Streifens der Haare um Stirn und Schläfen und die schwellenden Lippen des Mundes machen davon

eine Ausnahme und wirken doppelt durch den Kontrast mit ihrer Umgebung. An anderen Repliken sind diese Teile in den üblichen sorgsam-leblosen Kopienstil übertragen, und durch nichts anderes kann man sich besser von der Bedeutung dieser Einzelheiten überzeugen, als durch den Vergleich des hier besprochenen Kopfes mit derartigen Repliken. Das Werk ist eines der schönsten Erzeugnisse aus der Übergangszeit vom 5. zum 4. Jahrhundert v. Chr. Man hat gemeint, in dem Kopfe des Thermen-Museums sei uns ein Fragment des Originales erhalten. Das ist, nach der Güte der Arbeit zu urteilen, sehr wohl möglich; auch macht die Komposition der ganzen Figur in ihrer Geschlossenheit den Eindruck, daß sie für Ausführung in Marmor geschaffen sei. Das Material des Kopfes ist der an den großen leuchtenden Kristallen kenntliche, beste Marmor der Insel Paros. Wenn die Formen des Gesichtes für eine Originalarbeit Manchem zu straffgespannt, zu wenig individuell-belebt scheinen mögen, so könnte diese Formengebung doch gerade für den Künstler des Werkes charakteristisch gewesen sein. Die Frage muß zunächst subjektivem Ermessen anheimgestellt bleiben, solange es nicht gelungen ist, andere Werke des gleichen Meisters in guten Kopien oder gar in zweifellos originaler Ausführung nachzuweisen. Unter den Repliken des Kopfes ziemt der hier besprochenen zweifellos weitaus der erste Platz.

Man hat in der Statue ein Werk des Skopas sehen wollen auf Grund des Vergleiches mit einem Kopfe, der bei dem Tempel der Athena Alea zu Tegea gefunden wurde und von dem man glaubte, er habe zu den Giebelgruppen des Skopas gehört; doch hat sich diese Annahme jetzt infolge genauerer Untersuchungen als irrtümlich herausgestellt. Mit den sicher skopadischen Köpfen hat der der Hygieia nichts gemein. Bei der Frage nach dem Künstler ist zu beachten, daß wir, selbst wenn wir den hiesigen Kopf nur für eine Kopie halten wollen, aus der Anzahl der auf italischem Boden gefundenen Repliken schließen können, daß sich das Original jedenfalls zur Kaiserzeit in Rom befunden hat. Früher hätte man auf die Hygieia des Atheners Nikeratos im Tempel der Concordia raten dürfen (Plin. n. h. 34, 80), da man diesen Künstler eben in jene Übergangszeit vom 5. zum 4. Jahrhundert datierte. Aber neuere Inschriftenfunde haben es nahegelegt, ihn vielmehr mit dem hellenistischen Künstler gleichen Namens zu identifizieren, der in Pergamon unter Eumenes II. tätig war.

Monum. dei Lincei V 1895 p. 71f. Fig. 31, 32; p. 78f. Jahrbuch d. arch. Inst. XIX 1904 T. II p. 55ff. Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 125. Vgl. Notizie d. scavi 1893 p. 162 a. Röm. Mitteilungen VIII 1893 p. 95 n. 6. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen III p. 20 n. 647—649 (als n. 718 ist ebendort ein Asklepiostorso publiziert, der mit dem Torso einer Replik der Hygieia in Athen gefunden wurde). — Über den weiblichen Kopf von Tegea vgl. Praktika 1909 p. 320ff. und Revue de l'art. anc. et mod. 1911 p. 13ff. Über Nikeratos: Inschr. aus Pergamon 132, IGB 118; 147; 496 und Jahrbuch d. arch. Inst. XX 1905 p. 26ff.

1342 (622) **Statue des Dionysos.**

Gefunden 1881 in der sog. griechischen Bibliothek der tiburtiner Villa des Hadrian (Notizie degli scavi 1881 p. 105—106. Winnefeld die Villa des Hadrian p. 151). Ergänzt der vordere Teil der Nase, ein Stück am Kinne, die freistehenden Pfotenteile der Nebris, der Daumen, der Zeigefinger und Stücke an den übrigen Fingern der l. Hand, der l. Unterschenkel, der Stamm mit Ausnahme des obersten an dem Schenkel anliegenden Endes, das unter dem l. Beine und das unter dem Stamme befindliche Stück der Plinthe. Der l. Unterschenkel ist falsch ergänzt. Er war, wie man aus den Umrissen der Kniebeugung ersieht, mit voller Sohle seitwärts aufgesetzt.

Daß Dionysos dargestellt ist, beweist die um die Brust gelegte Nebris wie die Bildung des Körpers, der zwar einen kräftigen Bau, aber allenthalben eine weiche Fleischdecke zeigt und in der Behandlung des Halses, des Rückens wie des Gesäßes geradezu an weibliche Formen erinnert. Doch sind die Übergänge von den entschieden männlichen zu den in das Weibliche hinüberspielenden Teilen noch unvollkommen vermittelt, und das Original unserer Statue wird demnach zu den ältesten Versuchen gehört haben, den Typen jugendlicher Götter durch eine derartige Charakteristik einen neuen Reiz zu verleihen (vgl. n. 321, 880). Das Attribut der fehlenden R. war zweifellos ein großer zweihenkeliger Becher (Kantharos); von ihm rühren die Ansatzspuren her, die man an dem oberen Ende des r. Oberschenkels wahrnimmt. Die Ausführung deutet auf hadrianische Zeit. Sie ist nicht überall vollständig zu Ende gebracht, wie namentlich die fünf kleinen Kopierpunkte beweisen, die der Bildhauer am Kopfe stehen gelassen hat. Daß das Original eine Bronzefigur war, ergibt sich aus der Unterhöhlung der Nebris wie aus der an Ziseliertechnik erinnernden Weise, in der die Haare des Gottes und die der Nebris wiedergegeben sind. Unter der Voraussetzung eines Bronzeoriginals erklärt es sich auch, daß der Bildhauer in der Behandlung der Augen von der zu seiner Zeit bei Idealtypen üblichen Formengebung abwich und die Iris durch einen scharf eingerissenen Kreis, die Pupille durch eine starke rundliche Vertiefung ausdrückte. Offenbar wollte er hierdurch die aus verschiedenen Materialen gearbeiteten Augen einer Bronzestatue (vgl. n. 1349) möglichst getreu wiedergeben. An dem Originale fehlte selbstverständlich der an dem r. Beine der Marmorkopie angebrachte Stamm, der den Fluß der Linien auf das empfindlichste beeinträchtigt, wenn man die Statue von der r. Seite betrachtet. Die zunächst nach der Entdeckung der Statue ausgesprochene Annahme, daß sie nach einer Figur des Myron kopiert sei, ist vollständig haltlos. Die weiterhin vorgebrachte Vermutung, daß es sich um einen von Polyklet oder von einem seiner unmittelbaren Schüler geschaffenen Dionysostypus handele, beruht insofern auf einer richtigen Beobachtung, als in dem Kopfe Züge polykletischer Eigenart unverkennbar bewahrt sind. Der eigentümliche Charakter der Statue beruht aber im besonderen darauf, daß sie mit richtig er-

gänztem l. Unterschenkel das in der vorpolykletischen Entwickelung der peloponnesischen Plastik übliche Standmotiv (vgl. n. 254), dabei aber eine Formengebung aufweist, die nicht vor der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. zur Anwendung kam. Man betrachte z. B. den antiken rechten Fuß und wird finden, daß sich seine Behandlung nicht wesentlich von der unterscheidet, die den Füßen praxitelischer Figuren eigen ist. Der Kunstcharakter der Statue würde nach alledem recht wohl auf Euphranor passen, der, geboren in Korinth, ein Schüler des Argivers Aristeides war, aber auch für Athen arbeitete und dessen Tätigkeit ungefähr zwischen 375 und 330 v. Chr. fiel. Infolgedessen hat ein Forscher als Original eine Dionysosstatue des Euphranor angenommen, von der sich nach einer auf dem Aventin entdeckten Inschrift eine Kopie in Rom befand. Doch vermissen wir an unserer Statue die Proportionen, die von der Überlieferung als bezeichnend für die Figuren des Euphranor hervorgehoben werden (vgl. n. 38). Deshalb könnte man geneigt sein, einer anderen Zuteilung des Originales, der an den argivischen Künstler Phradmon, den Vorzug zu geben, wenn nicht auch sie auf allzu unsicherer Grundlage ruhte.

Mon. dell' Inst. XI T. 51, 51 a; Ann. d. J. 1883 p. 136ff. Roscher mythol. Lexikon I 1 p. 1137f. Fig. 17. Collignon histoire de la sculpt. grecque II p. 354 Fig. 180. S. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 117 n. 4. Mahler Polyklet p. 105 Fig. 29, 30. E. Strong roman sculpture pl. LXXVI p. 248. Vgl. Archäol. Zeitung XL 1882 p. 173. Friederichs-Wolters Bausteine n. 520. Furtwängler Sammlung Sabouroff I Text zu T. VIII—XI. Museo ital. di antich. class. II p. 761, p. 777ff., p. 783. Röm. Mitteilungen VI 1891 p. 238f. Furtwängler Meisterwerke p. 581ff. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen Text zu n. 1168. Klein Gesch. d. griech. Kunst II p. 541f. — Über Euphranor vgl. auch n. 186 und neuerdings Jahrbuch d. arch. Inst. XXV 1910 p. 159ff., über Phradmon außer Mahler und Klein a. a. O. Jahreshefte d. österr. arch. Inst. VI 1903 p. 200ff.

1343 (11616) Männlicher Torso.

Gefunden 1869 in den Thermen des Caracalla.

Der Torso stammt von einer polykletischen Jünglings-Statue, über deren Typus die Bemerkungen zu n. 1100 zu vergleichen sind.

Bull. dell' Inst. 1869 p. 236. Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom I n. 1013. Furtwängler Meisterwerke p. 434 Anm. 2.

1344 (610) Überlebensgroßer weiblicher Kopf.

Vormals auf dem Palatin.

Dieser Kopf unterliegt ähnlichen Gesichtspunkten wie n. 1338. Obwohl die Oberfläche durch Feuer gelitten hat, läßt er doch alle Eigentümlichkeiten einer griechischen Originalarbeit erkennen und zeigt einen Stil, wie er in der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. vor allem in der Peloponnes herrschend war. Im Museo Barracco (n. 1086) ist das schön gearbeitete Fragment einer Kopie erhalten, in der aber die harten, spät-archaischen Züge des Originales merklich gemildert sind. Das gescheitelte Haar umgibt die Stirn in einer wellenförmigen Linie und ist hinten in einen weit von dem Schädel abstehenden Schopf zusammengefaßt, der von einem breiten, um die Mitte des

Kopfes gelegten Bande getragen wird. Da eine ähnliche Haartracht auf einer rotfigurigen attischen Schale, deren Ausführung wir in dem dritten Viertel des 5. Jahrhunderts annehmen dürfen, einigen unter den Musen gegeben ist, hat ein Gelehrter auch für den Marmorkopf die Deutung auf eine Muse vorgeschlagen. Dagegen ist zu bemerken, daß man die gleiche Haartracht auch an dem Kopfe der Niobide aus den sallustianischen Gärten (jetzt in Mailand) findet und ohne das Band an einem Kopfe der Nike auf einer Münze von Metapont; beide Köpfe stehen dem hiesigen auch stilistisch nahe. Vgl. n. 81.

Arndt la glyptothèque Ny-Carlsberg p. 50 fig. 27. Vgl. Röm. Mitteilungen VII 1892 p. 337f. Notizie d. scavi 1906 p. 439. Ausonia II 1907 p. 7. — Die attische Schale: Gerhard auserl. Vasenbilder IV 305. Der Kopf der Niobide: Ausonia a. a. O. T. II. Die Münze von Metopont: Imhoof-Blumer monnaies grecques Pl. A 3 p. 4 n. 20. Vgl. auch einen Marmorkopf, der ehemals in Catajo war (Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 36, 37; dazu Furtwängler Meisterwerke p. 736), die kleinere der beiden in Pergamon gefundenen Statuen der Athena (Altertümer von Pergamon VII p. 15f.) und eine Bronzestatuette, die ein Mädchen im Peplos darstellt (Burlington fine arts Club, expos. of greek art 1904 p. 41 A 20 T. XLVIII).

Zimmer III.

1345 (464, 1050ff.) **Fragmente bronzener Kolossalstatuen** (zwischen den Fenstern und im r. hinteren Winkel des Zimmers).

Gefunden 1878 bei Gelegenheit der Tiber-Regulierung beim Ponte Sisto, dem ehemaligen Pons Valentinianus. Die Fragmente des Kaiserkopfes waren seinerzeit ebendort gefunden worden, aber zunächst in Privatbesitz gelangt, aus dem sie im J. 1910 durch Schenkung in den Besitz des Thermenmuseums übergingen.

Die eine der beiden Statuen — in dem linken hinteren Winkel des Zimmers — hat sich aus den Fragmenten zum größten Teile wieder zusammensetzen lassen: es ist die Figur eines Togatus im Habitus des 1. Jahrh. n. Chr. Leider war eine Rekonstruktion des Kopfes — es ist der mit dem Perlendiadem geschmückte — ganz unmöglich. Zu der anderen Statue gehörten vielleicht die Füße mit den reich verzierten Stiefeln, das Fragment eines Mantels, der um die Hüften geschlagen war, und ein Kopf, der nach Boston gelangt ist. An derselben Stelle wurden gefunden: der ebenfalls hier ausgestellte Flügel einer Victoria und ein Bronzehelm (n. 1499). Während der Kopf in Boston augenscheinlich aus dem Anfange des 3. Jahrhunderts n. Chr. stammt, hat man den hiesigen Kopf mit Recht in das 4. Jahrhundert datiert und mit Wahrscheinlichkeit für ein Porträt des Valens (364—378) oder Valentinian I. (364—375) erklärt. Aus bestimmten technischen Anzeichen und aus dem stilistischen Gegensatze zwischen Kopf und Körper des Togatus, hat man ferner mit Recht geschlossen, daß hier eine ältere Figur mit Veränderung des Kopfes benutzt worden sei, und zwar eine Figur des 1. Jahrhunderts n. Chr. All diese Bronzen scheinen nicht zum Schmucke der Brücke gehört zu haben, sondern zu dem des Triumphbogens, der den Zugang zur Brücke bildete. Das höhere Alter des Bostoner

Kopfes kann sich daraus erklären, daß der Pons Valentinianus keine Neuschöpfung war, sondern die Wiederherstellung des Pons Aurelius oder Pons Antonini, dessen mutmaßlicher Erbauer Caracalla war.

Röm. Mitteilungen XXVI 1911 p. 238ff. T. XII—XIII. Vgl. Notizie d. scavi 1878 p. 344; 1891 p. 287. Bullettino comunale VI 1878 p. 241ff. T. XX—XXI. CIL VI p. 3096. — Der Kopf in Boston: Röm. Mitteilungen a. a. O. p. 253f. Fig. 10 a und b.

Ebenfalls zwischen den Fenstern:

1346 (1064) **Große bronzene Platte mit Votivhand.**

Gefunden 1886 im Tiber bei der Marmorata.

Die Platte ist mit Löchern und Stiften versehen, um auf eine Wand angeheftet zu werden; die Hand gibt sich durch ihre zarten Formen wie durch das Schlangenarmband, das ihr Gelenk umschließt, als eine weibliche Hand zu erkennen. Man hat früher angenommen, die Platte sei von einer römischen Dame einer Heilgottheit mit der Bitte um Heilung von irgendwelchem Handschaden oder als Dank für die vollzogene Genesung dargebracht worden, und im Zusammenhang damit die Frage aufgeworfen, ob nicht die Schlangenform des Armbandes und des Ringes am Goldfinger absichtlich gewählt sei, um auf die Heilgottheiten hinzudeuten, zu deren Symbolen bekanntlich die Schlange gehörte. Doch ist die Schlangenform für Armbänder und Ringe zu allgemein gebräuchlich, als daß man ihr in diesem Falle, die Bestimmung der Platte als Weihgeschenk zugegeben, eine besondere Bedeutung beimessen dürfte. Der ursprüngliche Sinn dieser Form für Armband und Ring war augenscheinlich der, Arm und Finger außer durch die feste Umschließung auch durch die apotropaeische Kraft der Schlange zu schützen. Jetzt ist man nach dem Funde einer Platte mit ähnlicher Darstellung unter den Resten der beiden Schiffe im See von Nemi (n. 1522 g) eher geneigt anzunehmen, daß auch diese Platte einst zum Zwecke apotropaeischer Wirkung an eine Schiffswand befestigt gewesen sei.

Monum. ant. pubbl. dell' acc. dei Lincei I p. 170ff. Ausonia I 1906 p. 105 Anm. 2. — Vgl. Pauly-Wissowa Realenzyklopädie II p. 1180 (Armbänder). Hock griech. Weihegebräuche p. 12 und sonst. Für die apotropaeische Kraft der Schlange vgl. n. 997.

1347 **Bronzestatue eines hellenistischen Herrschers.**

Gefunden 1884 beim Bau des Teatro Nazionale neben dem Garten des Palazzo Colonna. Ergänzt der vordere Teil des l. Zeige- und des r. Mittelfingers, der Stab, ein Stück am l. Oberschenkel (oberhalb des Knies) die Plinthe.

Die Statue gibt das Porträt eines kräftigen Mannes von ungefähr dreißig Jahren wieder, dessen Wange, Kinn und Oberlippe mit dünnen Bartlocken bedeckt sind. Das Motiv scheint einer berühmten Bronzestatue des Lysippos nachgebildet zu sein, die Alexander den Großen mit einer Lanze darstellte und von der wir vielleicht eine kleine Wiederholung in einer Bronzestatuette der Sammlung Nelidoff (Fig. 35) besitzen. Allerdings sind gegen die Rückführung dieser Figur

auf jenes berühmte Werk des Lysipp sehr erwägenswerte Einwände gemacht worden. Wir können aber jedenfalls annehmen, daß sich auch der hier dargestellte Mann mit der hoch emporgreifenden L. auf eine Lanze stützte. Da es überliefert ist, daß sich die Herrscher der hellenistischen Periode vielfach dem Eroberer Asiens zu assimilieren trachteten, so spricht von Haus aus alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß ein Mann, der sich mit dem Attribut einer berühmten Alexanderstatue und im Hauptmotive dieser Statue entsprechend porträtieren ließ, ein hellenistischer Herrscher war. Außerdem deutet der Stil der Statue wie der Charakter ihres Gesichtes auf die damalige Zeit und sind auch der Haarschnitt — was ein Gelehrter fälschlich in Abrede gestellt hat — und die Barttracht an hellenistischen Porträts nachweisbar. Man hat an die makedonischen Könige Philipp V. und Perseus, wie an Alexander Balas gedacht, der 149 v. Chr. den Thron der Seleukiden usurpierte. Aber die Ähnlichkeit, die der Kopf unserer Statue mit den Münzporträts aller dieser Fürsten darbietet, ist nur eine oberflächliche. Eine andere Annahme, nach der Antiochos II. Theos (261—246 v. Chr.) dargestellt wäre, beruht einzig auf einer vermeintlichen physiognomischen Ähnlichkeit des Kopfes mit n. 216, dessen Beziehung auf Antiochos Soter, den Vater jenes Antiochos Theos, jedoch mit Recht in Zweifel gezogen worden ist. Die Ausführung der Statue ist ungleich. Während der Kopf eine scharfe und eingehende Durchführung zeigt, sind die Formen des Körpers in etwas flauer Weise behandelt. Zwischen dem Brustkasten und dem Nabel liest man eine nach dem Gusse einpunktierte Inschrift, die ähnlich wie auf n. 955 den Ort angibt (L. VI = loco sexto), an dem die Statue aufgestellt war; für die auf die Ortsangabe folgenden Zeichen ist eine befriedigende Erklärung noch nicht gefunden. Auf dem r. Oberschenkel sind die drei ineinander geschobenen Buchstaben MAR einpunktiert.

Fig. 35.

Ant. Denkmäler herausgeg. vom arch. Inst. I 1886 T. 5. Gazette des beaux-arts 1886 I p. 71. Lanciani ancient Rome Tafel zu p. 303. Murray handbook of gr. archeology p. 305 f. Fig. 100. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 246. Collignon histoire de la sculpt. gr. II p. 493 Fig. 257. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 548 n. 7. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts T. 358—360. Ujfalvy le type d'Alexandre le Gr. p. 110 Fig. 34. Bulle der schöne Mensch[1] T. 75 p. 140 ff. Fig. 27. Hekler Bildniskunst

d. Griech. u. Röm. p. XXII T. 82—84. Vgl. Notizie d. scavi 1885 p. 42. Archäol. Anzeiger VI 1891 p. 69. Röm. Mitteilungen VI 1891 p. 238; XIII 1898 p. 77 f. Furtwängler Meisterwerke p. 597 Anm. 3. Numism. Chronicle XVI 1896 p. 38. Wulff Alexander m. d. Lanze (Berlin 1898) p. 8 ff. (wo T. I, II die Nelidoffsche Bronze abgebildet ist). Journal of hell. studies XXV 1905 p. 88 n. 2. Klein Geschichte d. griech. Kunst III p. 43 f. — Beispiele hellenistischer Münzporträts mit der im obigen berührten Anordnung des Haares: Imhoof-Blumer Porträtköpfe auf Münzen hellenischer u. hellenistischer Völker T. I, 6, III 24, V 21, VI 29, 31. Über bärtige Porträts hellenistischer Herrscher vgl. unsere n. 1189. — Über die Alexanderstatue und ihre vermeintlichen Repliken s. zuletzt: Abhandl. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. XXI 1903 III p. 100 ff. und Bernoulli das Bildnis Alexanders d. Gr. p. 107. — Das eigenartige Stellungsmotiv mit der auswärts gedrehten Ferse des Spielbeines kehrt übereinstimmend wieder an einer aus Byblos stammenden bronzenen Heraklesstatue im britischen Museum, die auch im Übrigen stilistisch zu vergleichen ist: Catalogue of bronzes n. 827; Springer-Michaelis Handbuch[9] p. 395 Fig. 730.

1348 (48135) Überlebensgroßer Porträtkopf des L. Cornelius Pusio.

Gefunden im Beginn des Jahres 1891 bei Gelegenheit der Fundamentierung des Pal. Campanari an Via Nazionale. Ergänzt der Nasenrücken, das Kinn und der untere Teil des Nackens. Der Kopf war in mehrere Stücke zerbrochen und hat bei der Zusammensetzung im Feuer leider seine schöne Patina verloren.

Mit dem Kopfe wurde eine fein-umrahmte Bronzetafel gefunden, die jetzt unter dem Kopfe an der Wand befestigt ist. Augenscheinlich hat sie ursprünglich die Basis der Statue geschmückt, deren einziger Rest uns in dem Kopfe erhalten ist. Ihre Inschrift meldet von der Stiftung eines M. Vibrius Marcellus zu Ehren des L. Cornelius L. F. Gal(eria) Pusio, dessen bürgerliche und militärische Ämter in langer Liste aufgezählt werden. Beide standen zur Zeit der Stiftung in der XVI. Legion, die von Vespasian aufgelöst wurde, Marcellus als Centurio, Pusio als Legat. Nach seiner Haartracht ist der Kopf in die Zeit der claudischen Kaiser zu datieren. Die XVI. Legion lag damals in Germanien.

Röm. Mitteilungen VII 1892 T. VI p. 197 ff. Vgl. CIL VI 31706. Pauly-Wissowa Realenzyklopädie IV p. 1421 n. 296.

1349 (1060) Bronzestatue des Dionysos.

Die Statue wurde am 20. September 1885 im Tiber zwischen der Farnesina und dem Ponte Garibaldi entdeckt. Sie ist so gut wie ganz frei von modernen Zutaten. Der Thyrsos war zerbrochen, konnte jedoch mit Hilfe weniger unbedeutender Einsatzstücke wieder zusammengefügt werden.

Dionysos steht da, in der L. einen Thyrsos haltend, dessen Schaft mit schuppenförmigen Verzierungen überzogen ist. Das Attribut der gesenkten R. war vermutlich ein zweihenkliger Becher (Kantharos). Obwohl die Statue einen hellenischen Dionysostypus freien Stiles wiedergibt, zeigt sie doch in der Behandlung des Nackten eine eigentümliche Befangenheit. Man erkennt deutlich, daß der Künstler, der sie modellierte, von der Beschaffenheit des menschlichen Körpers keine eingehende Kenntnis besaß und sich infolgedessen in der Durchbildung der Formen einer gewissen Zurückhaltung befleißigte. Sein Verfahren steht in entschiedenstem Gegensatze zu der Routine, die

wir selbst an Steinmetzenarbeiten aus der Kaiserzeit wahrzunehmen gewohnt sind. Soweit unsere Monumentenkenntnis reicht, zeigt die Statue die nächste Verwandtschaft mit Tonfiguren und -reliefs, die im 3. Jahrhundert v. Chr. in Campanien gearbeitet und mit der Zeit auch in anderen italischen Fabriken nachgeahmt wurden. Es fragt sich somit, ob wir nicht in ihr ein campanisches oder ein durch campanische Einflüsse bestimmtes römisches Werk aus dem 3. oder 2. Jahrhundert v. Chr. zu erkennen haben. Die Statue gibt einen anschaulichen Begriff von der verschiedenartigen Weise, in der die antike Metalltechnik koloristische Abwechslung in den Bronzegrund zu bringen verstand. Die strahlenförmigen Ornamente, die das Diadem verzieren, sind abwechselnd aus Silber oder Kupfer, die Augen aus weißem Marmor gearbeitet; die verloren gegangene Iris haben wir uns aus einem dunkleren Materiale hergestellt zu denken; die Lippen sind mit rotem Kupfer überzogen, und aus demselben Metalle bestehen die aus besonderen Stücken gearbeiteten Brustwarzen. Auf der Außenseite des l. Unterschenkels bemerkt man den Abdruck einer in das Ton- oder Wachsmodell eingedrückten Münze, deren Durchmesser (M. 0,022) eher dem eines griechischen Didrachmon als eines römischen Aureus oder Denars entspricht. Auch diese Erscheinung erinnert an Campanien, da die dortige Tonindustrie häufig Abdrücke griechischer Didrachmen als ornamentale Motive wie als Fabrikstempel verwendete.

Lanciani Ancient Rome, Heliotypie zu p. 308. S. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 118 n. 10. Vgl. Notizie degli scavi 1885 p. 342—343. Röm. Mitteilungen VI 1891 p. 238.

1350 (1055) **Bronzestatue eines Faustkämpfers.**

Gefunden an derselben Stelle und fast gleichzeitig mit n. 1346. Ergänzt die Spitze des l. Daumens, ein Stück am r. Oberschenkel, der Felsensitz.

Der Faustkämpfer sitzt da mit vorgebeugtem Oberkörper, die Unterarme auf die Oberschenkel stützend und den etwas erhobenen Kopf mit stupid-brutalem Ausdruck nach rechts gewandt. Auf dem Gesichte hat die Beschäftigung des Mannes reichliche Spuren hinterlassen. Die Ohren sind durch wiederholte Faustschläge breit gedrückt. Da die Oberlippe im Vergleiche mit der Unterlippe etwas zurücksteht, scheint es, daß die oberen Vorderzähne, wenigstens zum Teil, ausgeschlagen sind. Während diese Verstümmelungen augenscheinlich durch verschiedene, früher bestandene Kämpfe veranlaßt sind, deuten andere Anzeichen auf einen eben ausgefochtenen Strauß. An jedem Ohre sind zwei Hautritze angegeben; am rechten entquellen jedem der beiden Ritze zwei in flachem Relief wiedergegebene Blutstropfen; ein ähnlicher Tropfen ist am linken Ohr unterhalb des oberen Ritzes bemerkbar. Während ferner die l. Augenhöhle eine normale Bildung zeigt, ist die r. untere derartig angeschwollen, daß das Lid und die

Wange in eine unförmliche Masse zusammenlaufen. Die Annahme, daß diese Geschwulst von einem frisch empfangenen Faustschlag herrührt, scheint um so gerechtfertigter, als man gerade unter dem l. Auge eine Gruppe von Hautritzen, hier jedoch ohne Blutstropfen, wahrnimmt. Daß wir uns die Nase innerlich verschwollen und mit geronnenem Blut gefüllt zu denken haben, ergibt sich aus der Weise, wie der Mund geöffnet und die untere Kinnlade vorgeschoben ist. Offenbar kann der Mann durch die Nasenlöcher den Lungen nur wenig oder gar keine Luft mehr zuführen; er atmet infolgedessen durch den geöffneten Mund. Die Haare des Schnurrbartes sind teils aufgesträubt, teils in Klümpchen geballt, wie sie sich bilden, wenn Haar von Blut durchdrungen und das Blut geronnen ist.

Die Schlagriemen (caestus) und die dazu gehörigen Vorrichtungen sind an dieser Statue mit großer Deutlichkeit wiedergegeben. Jeder der beiden Vorderarme ist mit einem Handschuh bedeckt, der die vordersten Glieder der Finger frei läßt und auf dessen Rücken, um das Herabrutschen des Schlagriemens zu verhindern, ein Wulst aufgenäht ist. Der Schlagriemen besteht aus einem ovalen Ringe, der sich aus drei dicken Lederschichten mit scharf abfallenden Kanten (ἱμὰς ὀξύς) zusammensetzt und durch den die Finger, abgesehen vom Daumen, durchgreifen. Die drei Lederschichten werden durch schmale, doppelte Querriemen zusammengehalten. Andere Riemen von gleicher Breite, die an dem Schlagriemen befestigt, die Handwurzel wie den Unterarm umgeben, halten den Schlagriemen stets in der gleichen Lage. Da durch dieses Riemengefüge die freie Bewegung des Handgelenkes aufgehoben wurde, kann unser Faustkämpfer die Hände nicht ungezwungen herabfallen lassen, sondern hält sie steif vorwärts gestreckt. Wie häufig an Athletenfiguren ist auch an dieser das Glied emporgebunden (vgl. n. 1564). Ein langer tiefer Ritz auf der r. Schulter und ein ähnlicher auf dem r. Vorderarme scheinen Gußfehler. Sie waren vermutlich mit Bronzestreifen ausgefüllt (vgl. n. 954), die verloren gegangen sind. Das Wirbelstück des Hinterkopfes, das sich durch die rohe Ausführung des Haares auffällig von den übrigen Teilen unterscheidet, rührt offenbar von einer schlechten, im Altertum vorgenommenen Restauration her. Wir dürfen daraus den Schluß ziehen, daß das ursprüngliche, verloren gegangene Stück besonders gearbeitet und nachträglich an den Schädel angesetzt war. Bevor das geschah, bot die auf der Rückseite vorhandene Öffnung dem Künstler eine bequeme Möglichkeit, die aus anderem Material gearbeiteten Augen und vielleicht auch einige Zähne in den Kopf einzufügen.

Ein Gelehrter hat den Versuch gemacht, die Statue zu einem Vorfalle, den wir ungefähr in das Jahr 200 v. Chr. datieren können, in Beziehung zu setzen. Es handelt sich um einen Faustkampf in Olym-

pia zwischen dem berühmten thebanischen Athleten Kleitomachos und dem in Ägypten geborenen Aristonikos, den Ptolemaios IV Philopator zu den Festspielen gesandt hatte (Polybios XXVII 9). Die Menge erwies sich anfangs dem Ägypter günstig, bis sie in einer Pause durch Kleitomachos, der an ihre patriotischen Gefühle appellierte, umgestimmt wurde und Aristonikos vielmehr der feindseligen Stimmung der Zuschauer als seinem Gegner erlag. Unsere Statue soll nun den Kleitomachos darstellen, wie er seine Rede an die olympische Festversammlung richtet. Hat man aber bereits mit Recht darauf hingewiesen, daß der Dargestellte gar nicht daran denke oder auch nur denken könne zu reden, und daß sein stumpfsinnig-brutales Wesen schlecht zu dem schlauen Vorgehen des Kleitomachos stimme, so wird die Beziehung auf jenen Vorgang dadurch vollkommen ausgeschlossen, daß man ihre Entstehung unmöglich in so späte Zeit versetzen kann. Ja, man ist mit der Datierung des Werkes augenscheinlich noch zuweit herabgegangen, wenn man die Statue unter Hinweis auf den Herakleskoloß zu Tarent der Schule des Lysippos zugeschrieben hat. Sokraßrealistisch auch der widerliche Geselle geschildert ist, so deutlich wir die Freude des Künstlers am Brutalen, am Häßlichen empfinden, die Art, wie die Komposition im ganzen und im einzelnen Gestalt gewonnen hat, unterscheidet sich durchaus von der in der hellenistischen Kunst üblichen und weist vielmehr auf die Zeit des Überganges vom 5. zum 4. Jahrhundert. Dafür ist ebensowohl das feste Gefüge der großzügigen Formen charakteristisch, die noch verhältnismäßig wenig Relief haben, wie die strenge Stilisierung der Kopfhaare, des Bartes, der noch in einer geschlossenen Masse zusammengehalten ist, und des auf der Brust durch Ziselierung angegebenen Haarwuchses. Man vergleiche hinsichtlich all dieser Einzelheiten die zweifellos hellenistische Statue des Herrschers n. 1347, auch n. 23 und 1297. Die Figur kann nicht später entstanden sein, als im 4. Jahrhundert v. Chr.; ja, man wird geneigt sein, die Zeit ihres Künstlers eher in dem Beginn, als in der Mitte dieses Jahrhunderts anzunehmen. Es war deshalb vollkommen richtig, wenn man die Statue dazu verwendete, uns von der Eigenart eines Künstlers aus der Wende des 5. zum 4. Jahrhundert eine Vorstellung zu geben, eines Künstlers, in dessen Werken augenscheinlich eine rücksichtslos realistische Gegenströmung gegen den Schönheitskultus der Schulen des Pheidias, Polyklet und Kresilas zum Durchbruch kam: des Demetrios von Alopeke. Auch vergleiche man eine Silbermünze von Phaistos aus der Zeit zwischen 431 u. 300 v. Chr., auf der Herakles dem Faustkämpfer im Motive merkwürdig genau entsprechend dargestellt ist (Catalogue of greek coins in the Brit. Mus. Crete and Aeg. islands pl. XV 7 p. 63). Ein Gelehrter hat auf Grund des Vergleiches mit einigen spartanischen Münzen und etruskischen Spiegelzeichnungen die Ansicht ausgesprochen, die Statue

stelle keinen gewöhnlichen Faustkämpfer dar, sondern den König der Bebryker Amykos, der von Polydeukes besiegt wurde (vgl. n. 1752). Mag aber auch die Ähnlichkeit mit jenen Darstellungen zugegeben werden, so ist es doch kaum erfindlich, wie ein Künstler auf den Gedanken hätte verfallen können, Amykos in einer Pause des Kampfes zu verkörpern, d. h. in einem Augenblicke, der für das Schicksal dieses Königs und seinen Mythus bedeutungslos war. Die Analogie der poetischen Darstellung, auf die man verwiesen hat, beweist in diesem Punkte nichts. Wenn in einer derartigen Schilderung der Kampf durch eine Pause unterbrochen wird, so bezweckt der Dichter damit, die Spannung des Hörers oder Lesers auf die endgültige Entscheidung zu steigern. Es handelt sich dabei um ein Kunstmittel, das nur in einer Dichtung berechtigt ist und Wirkung erreichen kann. Dagegen ist auf dem Gebiete der Plastik die Wahl jenes Augenblickes, in dem der rohe Patron, bereits übel zugerichtet, ausschnauft, um für neue Taten Kraft zu schöpfen, bei der Darstellung eines beliebigen Faustkämpfers wohlverständlich.

Ant. Denkmäler herausgeg. vom arch. Inst. I 1886 T. IV. Gazette des beaux-arts 1886 I p. 427. Lanciani ancient Rome, Tafel vor dem Titel, p. 306. Murray handbook of gr. archaeology p. 304 Fig. 99, p. 366. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 248. Collignon hist. de la sculpt. grecque II p. 492 Fig. 256. Winter über die griech. Porträtkunst (Berlin 1894) p. 12ff. mit Abb. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 550 n. 10. Sybel Weltgesch. d. Kunst[2] p. 346 mit Abb. Springer-Michaelis Handbuch d. Kunstgeschichte[9] p. 401 Abb. 743. Petersen vom alten Rom[4] p. 173f. Abb. 137. Jahresh. d. österr. archäol. Inst. XI 1908 p. 225 Abb. 98. Bulle der schöne Mensch[2] T. 167. Hekler Bildniskunst d. Griech. u. Röm. p. XXII T. 85, 86. Vgl. Notizie d. scavi 1885 p. 223. Jahrbuch des arch. Inst. II 1887 p. 192. Röm. Mitteilungen IV 1889 p. 175ff.; XIII 1898 p. 93ff. Abhandl. d. archäol.-epigr. Seminars d. Univ. Wien VIII 1890 p. 41; XII 1896 p. 77ff. Fig. 62. Philologus LVII p. 1ff. u. 649ff. Verhandl. d. 44. Philologenversamml. zu Dresden p. 87. Festschrift für Benndorf p. 148ff. Bernoulli griech. Ikonographie II p. 179. Sitzungsber. d. phil.-hist. Cl. d. bayer. Akad. d. Wissensch. 1902 p. 442. Klein Geschichte der griech. Kunst II p. 371, III p. 44f. (ebenda II p. 244f. über Demetrios von Alopeke; vgl. über diesen auch Arndt-Bruckmann griech u. röm. Porträts Text zu n. 165—166 und Röm. Mitteil. XXVII 1912 p. 75ff. T. II. III).

1351 (1061) **Bronzene Doppelherme des Dionysos.**

Gefunden im Tiber.

Der Verfertiger dieser Herme hat sich durch eine Anleihe bei einem Größeren die Arbeit leicht gemacht. Er hat sich darauf beschränkt, den Kopf des Apollon Sauroktonos (n. 191) mit einem Efeukranze zu versehen und zweimal wiederholt zu einer Doppelherme zu koppeln. Vgl. n. 1557.

Zimmer IV.

1352 (50170) **Statue eines Mädchens.**

In den letzten Dezembertagen d. J. 1878 lockerten sich infolge eines heftigen Sturmes die Schutthalden zwischen Porto d'Anzio und dem Arco muto, und ein Teil von ihnen stürzte in die Brandung. Dadurch wurde die Rückwand einer weitausgedehnten Terrasse mit zwei großen Nischen und einem Durchgang in einen rückwärts anstoßenden Saal freigelegt. In jeder der beiden Nischen befand sich eine Statue; aus der nördlichen fiel unsere Figur von einer Ziegelbasis zu Boden. Zuerst wurden einige Fischer auf

sie aufmerksam, die den Kopf mit der Büste, der sich aus dem Verbande mit dem Körper gelöst hatte, entwendeten und erst nach längeren Unterhandlungen wieder heraus gaben. Da das Terrain, auf dem die Statue zutage gekommen war, der Familie Chigi gehörte, wurde sie zunächst in die bei Anzio gelegene Villa Sarsina, ein Besitztum der Chigi, verbracht. Dort blieb sie bis zum Jahre 1909, in dem sie vom italienischen Staate erworben und ins Thermen-Museum überführt wurde. In ihrer Nische stand die Statue nicht einfach auf der Ziegelbasis, sondern sie war mit ihrer Plinthe in eine kufenartig vertiefte Marmorbasis eingelassen. Diese ist mit der Figur ins Museum gekommen, jetzt aber unauffindbar. Der Körper ist aus einem großen Block weißen griechischen Marmors gemeißelt, aus einem Marmor mit größeren Kristallen, augenscheinlich parischem Marmor, die Büste mit dem Kopfe; aus demselben Material war der r. Arm gearbeitet, von dem aber nur ein Fragment des Oberarmes erhalten ist. Büste u. r. Arm waren angesetzt; dabei hat der Bildhauer sich in dem Zuschnitt der Büste verrechnet. Wird sie vorne in den Gewandrand eingepaßt, so ragt sie an der Rückseite der l. Schulter etwa um 2 cm über diesen Rand empor. Der Bildhauer hat sich dabei beruhigt, ohne den Fehler zu korrigieren, da dieser in der Vorderansicht der Statue, auf die er sein Werk berechnet hatte, den Blicken entgeht. Das Fragment des r. Armes ist nicht wieder angesetzt worden; auch konnten einige andere kleine Fragmente, die unten zu erwähnen sind, bei der Aufstellung der Statue keine Verwendung finden.

Ein außerordentlich kräftig gebautes, hochgewachsenes Mädchen mit noch unentwickelter Brust steht scharf nach ihrer Linken gewendet. Sie scheint in einem weiten feierlichen Schritte innezuhalten und senkt den Blick aufmerksam auf einen großen runden Teller, den sie auf dem l. Unterarme trug und von dem nur ein kleiner Teil erhalten ist, während der r. Arm vor der r. Brust vorbei nach dem Teller gerichtet war. Der l. Ellenbogen ist dabei fest an den Körper gedrückt und wird von der herausgedrängten Hüfte des Standbeines unterstützt. Über den Rand des Tellers hängt das Ende einer breiten Rolle, die man zunächst unrichtig als Pergamentrolle, dann aber richtig als Zeugrolle erklärt hat; es handelt sich um eine jener breiten wollenen Binden, die man zum Schmucke heiliger Gegenstände verwendete. Auf dem erhaltenen Teile des Tellers liegt ein Lorbeerzweig. Man hat die Blätter dieses Zweiges und die besser erhaltenen eines marmornen Kranzes, von dem noch die Rede sein wird, für Blätter des Ölbaumes erklären wollen. Diese aber sind länglich-schmal und haben eine kaum markierte Längsrippe sowie eine wenig akzentuierte Spitze; auch sind sie in der Mitte nicht eingesenkt, wie die des Lorbeers, denen die marmornen Blätter in ihrer verhältnismäßigen Breite, der markierten Längsrippe und scharfen Spitze durchaus entsprechen; auch überragen die mit den Blättern dargestellten Früchte an Größe keineswegs das übliche Maß gut entwickelter Lorbeerfrüchte. Auf dem Tellerfragmente hat sich ferner ein kleiner Löwenfuß auf einer besonderen kleinen quadratischen Plinthe und in einiger Entfernung davon ein entsprechendes Loch in der Oberfläche erhalten. Man erkennt, daß hier ein Gerät dargestellt war, dessen Beine unten in Löwentatzen endigten, und zwar spricht eine genaue Berechnung dafür, daß dieses Gerät nicht vier — wie man behauptet hat —, sondern drei Beine hatte, daß es sich also um einen kleinen Dreifuß, wahr-

scheinlich ein niedriges Thymiaterion handelte. Wenn man die Rundung des Tellers ergänzt, so erkennt man, daß sich von diesem Attribute nur ein kleiner Teil zusammenhängend erhalten hat. Leider geben uns die geringen Überreste des anderen größeren Teiles keinen sicheren Aufschluß darüber, welche Gegenstände außer den schon beschriebenen auf dem Teller lagen oder standen (so erweist sich die von einem Gelehrten vorgeschlagene Ergänzung eines stabartigen, etwas geschwungenen Fragmentes zu einem kleinen Lituus angesichts des Fragmentes selbst als unmöglich). Von der l. Hand haben sich augenscheinlich der kleine und der Gold- oder Zeigefinger erhalten. Man hat sie zuerst für Reste der r. Hand gehalten, aber die Qualität des Marmors und die Form der Finger sprechen vielmehr für die Zugehörigkeit zur Linken; auch hat man diese Finger wegen einiger kleiner Ansätze sehr übereilt mit dem Fragmente eines Kranzes, von dem bereits die Rede war, in Zusammenhang bringen wollen, so zuletzt durch die Annahme, die Linke habe den Kranz unter dem Teller gehalten. Wahrscheinlich hat der Kranz zu den auf dem Teller liegenden Gegenständen gehört. Die Rechte muß sich einem der Dinge auf dem Teller genähert haben, doch kann sie mit keinem von ihnen unmittelbar in Zusammenhang gestanden haben, da der ganze r. Arm mit seiner Hand besonders gearbeitet und angesetzt war. Der Kopf der Statue ist niemals bekränzt gewesen, wie man behauptet hat, irregeführt durch vier ganz seichte Vertiefungen im Marmor, Spuren einer Unterarbeitung mittels des Bohrers an der Stelle, an der das (vom Beschauer aus) linke Ende der Haarschleife lag; man hat diese Vertiefungen irrtümlich für Bohrlöcher zur Befestigung eines bronzenen Kranzes gehalten. Die Haare sind gescheitelt, dann beiderseits vom Nacken her aufgenommen und auf dem Scheitel über der Stirne verknotet.

Das Mädchen trägt den hochgegürteten Linnenchiton und darüber ein weites Himation aus leichtem Wollenstoff. Der Chiton ist an der l. Hüfte aufgenommen, um den Schritt an dieser Seite, an der Auge und Hand durch den Teller gehindert sind, frei zu machen, und gleitet während der Bewegung von der r. Schulter nieder. Es ist unbegreiflich, daß man in diesen Motiven, die sich aus der Aktion der Figur ohne weiteres erklären, bei deren Verwendung aber natürlich in erster Linie rein-künstlerische Gesichtspunkte maßgebend waren, eine absichtliche oder unabsichtliche Vernachlässigung der Dargestellten in ihrer äußeren Erscheinung hat erkennen wollen. In der Tat steht die Anordnung der Gewandung im engsten Zusammenhange mit der Komposition der ganzen Figur, die vollkommen beherrscht wird durch den Gegensatz zwischen der festen Senkrechten rechts und der wundervoll-einheitlich aufsteigenden, zweifach-geschwungenen Kurve der anderen Körperseite. Die Bewegung des r. Armes brachte zu diesen beiden Motiven einst ein drittes, und stärker als jetzt muß

durch die Richtung des Armes der Teller als Angelpunkt des Ganzen hervorgetreten sein. Jenen Kontrast finden wir effektvoll gesteigert auch in der Anlage der Gewandung wieder. Während sich rechts stark-vortretende, von tiefen Schatten getrennte, senkrechte Falten drängen, schmiegt sich links der Stoff glatt an das Bein an, dessen Bewegung so in voller Deutlichkeit sichtbar wird, rechtshin abgeschlossen von einer tiefen Falte, die eben diese Bewegung mit bedeutender Wirkung wiederholt. Dabei genügte dem Künstler nicht mehr das gleichmäßige Nebeneinander gerader Steilfalten, wie es an älteren Werken einen so monumentalen Eindruck macht: er hat das Gewand an der l. Hüfte, wie schon gesagt, emporgerafft, so daß sich ein mannigfaltigeres Durcheinander von Motiven bildet, in dem aber doch die Senkrechte dominiert. Zudem legt sich oben ein Teil des Stoffes eng an die Hüfte an und läßt dadurch diesen Angelpunkt der Bewegung klar zur Geltung kommen. Endlich wird durch die Hebung des Gewandes der Zug des Auges nach oben, d. h. nach jenem Punkte verstärkt, zu dem alle Motive konvergieren, zu dem Teller. Daß sich nebenbei als Gewinn noch die reizende Enthüllung des Fußes ergibt, hat nur nebensächliche Bedeutung. Wundervoll ist auch der Abschluß, den das Gewand unten durch die mannigfach bewegte Linie des Saumes erhält; „mit großem Genusse folgt das Auge dieser verschlungenen, bald auf-, bald absteigenden, aus- und einbuchtenden Linie, deren bedeutende Wirkung durch einen ähnlich wechselnden Rhythmus erzielt wird, wie wenn auf lange Kadenzen kurze Betonungen folgen" (Altmann). Die Bewegungslinie des r. Beines wird nahe der r. Hüfte aufgenommen, zugleich aber nach der l. Hüfte abgelenkt von reichlichen Faltenzügen des Mantels; sehr fein ist es dabei, wie diese Variation vorbereitet wird durch die zwei leicht gehobenen Falten des Chiton, die über den r. Oberschenkel schräg nach oben ziehen. All diese Ausstrahlungen des einen Motives werden nun aufgefangen von dem stark gedrehten Wulst des Mantels, der mit entgegengesetzt geführter Faltenlage das Auge wieder zur l. Hüfte zieht. Oberhalb dieses Walles ist jene allgemeine Richtung nach oben außer in der Nackenlinie am deutlichsten noch in dem Verlauf des oberen Chitonsaumes gegeben, während sie hier von dem r. Arme mit seiner Bewegung überschnitten wird, die indessen das Auge wiederum zu jenem Zentrum leitet, auf das auch die Faltenmasse des Mantels von der l. Schulter abwärts führt und auf das sich mit dem gesenkten Blicke die ganze Aufmerksamkeit der Dargestellten konzentriert.

Angesichts dieser ganz einzigen, in ihrer planvollen Durchführung wie ein vollkommener Organismus wirkenden Komposition erscheint es uns als ein seltsames Verkennen, daß man behaupten konnte, Kopf und Körper seien nicht von e i n e m Künstler geschaffen, der Körper sei

nachträglich von einem römischen Bildhauer zu dem allein aus Griechenland importierten Kopfe hinzugearbeitet worden. Man mag zweifeln, ob beide Teile von einer und derselben Hand gemeißelt seien — wirklich macht ja die Arbeit am Kopfe einen feineren Eindruck als am Körper —, niemals aber hätte man bestreiten sollen, daß eins für das andere geschaffen sei, niemals auch die Arbeit am Körper mit der Ausführung römischer Skulpturen der Kaiserzeit gleichsetzen sollen. Sicherlich ist die Art der Gewandbehandlung derjenigen der besten Zeiten, wie wir sie aus den wenigen erhaltenen Originalskulpturen vom Ende des 5. und aus dem 4. Jahrhundert kennen lernen, weder an Großzügigkeit noch an Delikatesse ebenbürtig; aber ebenso zweifellos ist sie allen Gewandstatuen der Kaiserzeit an lebendiger Bewegtheit auch in den Einzelheiten und an sicherer Verve in der Beherrschung aller Effekte weit überlegen. Die nächsten Parallelen aber finden sich unter hellenistischen Werken, unter denen unsere Statue nun wieder einen der vornehmsten Plätze behauptet. Man denke vor allem an die berühmte Nike und die Giebelskulpturen von Samothrake, an die Ariadne im Vatikan (n. 208) und die Musengruppe, in der man ein Werk des rhodischen Künstlers Philiskos erkannt hat (vgl. auch n. 8 u. 194). Charakteristisch ist es auch, daß die Figur augenscheinlich auf eine bestimmte Beleuchtung berechnet ist (im Museum ist sie falsch beleuchtet; die Hauptlichtquelle müßte auf der r. Seite der Statue sein; bei der jetzigen Aufstellung werden die am wenigsten fein ausgeführten Teile des Chiton auf dem r. Beine am stärksten beleuchtet, die außerordentlich wirkungsvollen Schattenzüge neben dem r. Beine aufgehoben, dagegen das Gesicht fast vollkommen in Schatten gestellt). Gegen die Originalität der Arbeit hat man auch die Politur der Füße geltend gemacht, obwohl wir am Hermes des Praxiteles in Olympia gesehen haben, wie weit man mit diesem Verfahren schon in den besten Zeiten gegangen ist. Auch wäre es möglich, daß der Künstler versucht hätte, auf diese Weise den leuchtenden Glanz des kostbareren Marmors, in dem die Büste und der r. Arm gearbeitet sind, an dem geringeren Materiale zu ersetzen.

Die Plinthe der Figur ist ringsum unregelmäßig zugeschnitten und mit rauher Anschlußfläche unten und glatter Stoßkante oben versehen, woraus wir schließen können, daß sie ursprünglich in eine größere Basis eingesetzt war, deren Oberfläche zweifellos parallel zu der Vorderkante der Plinthe verlief. Es ist nun die Frage aufgetaucht, ob die Figur auf dieser Basis allein gestanden habe. Die ausgesprochene Bewegung der Dargestellten auf ein Ziel zu ihrer Linken hin, das Reliefmäßige der Komposition wäre in hellenistischer Zeit bei einer Einzelfigur ein Unikum. Die Statue ist durchaus auf ihre Vorderansicht berechnet. Einzig in dieser verschwindet der Fehler im Anschluß der Büste an das Gewand auf der l. Schulter; die ganze Rück-

seite der Figur ist nur angelegt, der Rücken so unnatürlich gewölbt, daß die beiden Profilansichten der Statue häßlich wirken. Auch der l. Oberarm sollte augenscheinlich nicht allzu deutlich sichtbar werden. Ergänzt man nun ferner den l. Unterarm mit dem Teller, so ergibt sich unter diesem stark und recht unvermittelt ausladenden Teile der Komposition eine bedenkliche Leere, ein Umstand, der zu der Annahme führt, daß einstmals irgendein Gegenstand diese Lücke ausgefüllt haben müsse. Beobachtet man endlich die Arbeit an dem l. Fuße genau, so bemerkt man, daß hinter seiner Ferse der Marmor in einer Breite von 1 cm stehen gelassen ist. Technische Schwierigkeiten können an der Entfernung dieses Stückes nicht gehindert haben; der Künstler wird es vielmehr haben stehen lassen, weil es in der Hauptansicht der Statue nicht gesehen wurde. Nun verschwindet es den Augen aber erst, wenn der Betrachter etwas rechtshin tritt, d. h. sich gerade vor den Punkt stellt, wo wir den verlorenen Gegenstand unter dem Teller angenommen haben. Die Frage danach, was für ein Gegenstand dies gewesen sein könne, hängt mit der Deutung der Figur zusammen.

Mädchen mit derartigen Tellern oder Schüsseln, auf denen wir immer neben Zweigen allerlei Opfergeräte, wie hier, bemerken, finden wir oft in Darstellungen heiliger Handlungen; sie ministrieren neben Priester oder Priesterin (man vgl. hierselbst n. 1461). Ein derartiges Mädchen haben wir auch hier vor uns. Sie gehört dem dienenden Stande an; daher der kräftige Wuchs des Landmädchens, daher fehlt ihr auch der Kranz. Hiernach dürfen wir es als möglich annehmen, daß sich unterhalb des Tellers ein Altar oder Opfertisch befunden habe; auch könnten sonstige Figuren die Darstellung rechtshin fortgesetzt haben. Aber zu einem irgendwie sicheren Schlusse fehlt jeglicher Anhalt.

Es würde zu weit führen, wenn wir an dieser Stelle auf alle abweichenden Deutungen der Statue eingehen wollten. Unerwähnt aber darf nicht bleiben, daß namhafte Gelehrte und Künstler die Figur für männlich erklärt haben, hauptsächlich in Rücksicht auf den außerordentlich kräftigen hohen Wuchs des Körpers, die flache Bildung der Brust und die in gewissen Ansichten des Kopfes knabenhaft wirkenden Züge des Gesichtes. Mögen wir auch all diese Beobachtungen als zutreffend anerkennen, so ist dagegen die durchaus weibliche Breite der Hüften geltend zu machen, die Bildung des Halses mit dem Venuskollier und die für das weibliche Geschlecht charakteristische weichliche Form des Fußgelenkes im Gegensatze zu dem schlankeren, sehnigeren, beweglicheren Fußgelenk der Knaben und Jünglinge. Es gibt gewiß auch männliche Gestalten mit breiten Hüften und einer weiblich vollen Bildung des Halses, aber es dürfte sich in solchen Fällen meist um Ausnahmstypen handeln, deren Wuchs dann auch im allgemeinen die Anzeichen effeminierter Weichlichkeit tragen wird,

während sich an weiblichen Individuen, auch wenn ihr Körper ungewöhnlich kräftig ausgebildet wird, diese Eigentümlichkeiten nicht zu verlieren pflegen, dagegen eine schwach entwickelte Brust gerade bei so jungen Wesen, wie dem Mädchen von Anzio, nichts Ungewöhnliches darstellt. Man hat auf einige antike Kultgebräuche hingewiesen, denen zufolge Knaben als Mädchen verkleidet bei heiligen Handlungen funktionierten, und zwei Vasenbilder herangezogen, auf denen solche Knaben gemalt sind. Da erkennt man nun, was im Grunde selbstverständlich ist, daß die Knaben Perücken trugen und sehr vollständig vermummt waren. Beides trifft auf unsere Statue nicht zu, bei der zudem, wie letzthin ein Gelehrter mit Recht betont hat, die knabenhaften Elemente nur in den Ansichten hervortreten, auf die der Künstler seine Komposition nicht berechnet hatte.

Die Figur ist — abgesehen von den Urteilen, nach denen sie ganz oder teilweise eine Arbeit der römischen Kaiserzeit wäre, — dem Leochares, dem Praxiteles, einem Schüler des Lysippos oder einem Meister der beginnenden hellenistischen Epoche zugeschrieben worden. Von diesen Zuteilungen beruhte die an Leochares auf sehr unvollkommener Kenntnis der Statue und sehr allgemeinen Gesichtspunkten; sie läßt sich angesichts der Werke, die wir mit Wahrscheinlichkeit dem Leochares zuschreiben können (n. 157; 386; 986), nicht festhalten. Praxitelische Züge sind in der Stirn- und Augenbildung wie in der effektvollen Wiedergabe der Gewandmotive unverkennbar; ebenso entschieden aber widersprechen die etwas massive Form des Untergesichtes und der lebhafte Rhythmus, der die ganze Darstellung beherrscht, der Rückführung auf Praxiteles selbst, dessen Gebilde sich augenscheinlich bis in die spätesten Zeiten seines Lebens durch größere Zartheit und ruhigere Haltung ausgezeichnet haben. Der Vorschlag, die Figur mit der epithyusa des Phanis, eines Schülers des Lysippos, zu identifizieren, läßt sich nur unter der bedenklichen Voraussetzung halten, daß die erhaltene Statue eine Kopie nach Bronze sei, denn jenes Werk des Phanis ist im 34. Buche des Plinius überliefert, in dem ausschließlich von der Kunst der Bronzebildner gehandelt wird. Aber in dem Übergreifen des r. Armes, in dem feinen Naturalismus, den die Bildung der l. Schulter verrät, und in dem weiten beweglichen Standmotiv hat man sicher mit Recht Spuren lysippischer Kunst gefunden.

Von allen Werken, die man bisher mit dem Mädchen von Anzio in Beziehung gesetzt hat, sind nur zwei schlagend ähnlich: vor allem der bogenspannende Eros (n. 776), dann der Satyr mit der Querflöte (n. 12; 1389; 1390). An beiden vergleiche man die Gesichtszüge, am Eros auch die Haarbehandlung, das Motiv des Übergreifens und die Bildung der Schulter, sowie die Stellung, an dem Satyr noch die entblößte Schulter mit dem umgebenden Fell. Sehr ähnlich sind in den Gesichtszügen auch der Apollon von Kyrene in London (vgl. n.

860), bei dem auch die untere Saumlinie des Mantels zu vergleichen ist, und der Dionysos aus Tralles in Konstantinopel. Für das Motiv des Übergreifens hat man außer an den Eros an die Venus von Capua erinnert (vgl. n. 1918), bei der auch das Motiv des einen entblößten Fußes und die charakteristische Schwingung der unteren Saumlinie am Mantel wiederkehrt. Andrerseits sind die Gesichtszüge der Venus von denen jener anderen Werke verschieden; aber es ist doch klar, daß wir uns hier vor einer Reihe von Schöpfungen befinden, die in engem Schulzusammenhange entstanden sind. Man erinnere sich nun unserer Bemerkungen zu n. 776 und 1063—66. Danach wäre es nicht unmöglich, daß wir als Meister dieser Gruppe die Söhne des Praxiteles, Timarchos und Kephisodotos, erkennen dürften, in deren Werken sich die Erbschaft der väterlichen Kunst mit lysippischen Einflüssen gekreuzt hätte.

Notizie d. scavi 1879 T. I p. 16; 116. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 660 n. 4; III p. 193 n. 6. Klein praxitelische Studien p. 39 ff. Fig. 12, 13. Jahreshefte d. österr. arch. Instituts IV 1903 T. VII p. 186 ff. (Altmann). Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 583, 584 (Text von Amelung). Bollettino d'arte I n. 5, Maggio 1907 p. 113 ff. mit Abb. (Della Seta). Emporium XXVI, Agosto 1907 p. 87 ff. mit Abb. (Löwy). Münchener Jahrbuch 1907 II p. 1 ff. mit 2 Tafeln u. 4 Abb. (Furtwängler). Kunstwart XXIII 5 (München 1909) p. 356 ff. mit 2 Tafeln (Klein). Bullettino comunale XXXVII 1909 T. VIII—XI p. 167 ff. (Mariani). Die Woche XII, 15. Januar 1910 p. 85 ff. mit Abb. (Hartwig). Fregni la fanciulta d'Anzio (Modena 1910) p. 1 ff. (mit 1 Tafel). Journal international d'archéol. numismatique XII 1909—10 T. III—XIII p. 209 ff. mit vollständiger Bibliographie (auch alle Aufsätze in Tageszeitungen sind zitiert) auf p. 210 ff. (Svoronos). The Burlington Magazine XVIII, November 1910 p. 71 ff. mit Abb. (Strong); XIX 1911 p. 13 ff. mit Abb. (Löwy). Bruckmann Wandbilder alter Plastik XV (erläuternder Text von E. Buschor). Petersen von alten Rom[4] p. 166 ff. Abb. 131. Bulle der schöne Mensch. (2. Aufl.) T. 136. Vgl. Revue des études grecques 1905 p. 119. Sitzungsber. d. Kgl. bayer. Akad. d. Wissensch. phil.-hist. Kl. 1906 p. 388 Anm. 1. Revue archéologique 1907 II p. 349. Ausonia III 1909 p. 133. Lanciani wandering in the roman campagna p. 333 f. Revue de l'art anc. et mod. 1909 p. 451 ff. Gazette des beaux arts 1910 I p. 84 ff. Bollettino d'arte IV n. 2, Febbraio 1910 p. 41 ff. Ausonia IV 1910 p. 113 ff. Comptes rendus de l'Acad. des inscript. et belles-lettres 1910 p. 40 ff. — Die Giebelfiguren von Samothrake: Conze-Hauser-Niemann Untersuchungen auf Samothrake I T. 35—40 p. 24. Vollständige Abbildung des Dionysos von Tralles bei Winter Kunstgeschichte in Bildern I T. 73, 6.

Zimmer V (an den Korridor I anstoßend).

1353 Kopflose Statue eines nackten Epheben.

Gefunden 1884 in der Villa des Nero bei Subiaco. Der r. Oberarm war gebrochen. Der Vermutung, daß eine bei derselben Ausgrabung gefundene l. Hand, die einen riemen- oder bindenartigen Gegenstand hält, zu unserer Statue gehört habe, widerspricht die Verschiedenheit der Ausführung. An dieser Hand sind die Raspelstriche stehen geblieben, die der Bildhauer an dem Körper durchweg getilgt hat.

Das Motiv der Statue ist in der Hauptsache klar: Der Jüngling hemmt die Bewegung nach vorwärts, in der er bisher begriffen war, indem er die r. Sohle fest auf den Boden setzt. Auf das l. Knie niederstürzend, aber dabei in der Schwebe verharrend, macht er mit dem ganzen Oberkörper eine Drehung nach seiner Rechten. Von den Armen ist der r. erhoben, aber ohne irgendwelche Anspannung der Muskeln, die auf eine Anstrengung schließen ließe. Das erhaltene Schulter-

stück beweist, daß der l. Arm abwärts reichte. Vermutlich war er gebogen und unweit des Handgelenkes durch eine Stütze, deren Bruchstelle auf der inneren Seite des r. Knies sichtbar ist, mit dem r. Beine verbunden. Der Kopf war, nach dem erhaltenen Ansatze des Halses zu schließen, nach derselben Seite wie der Oberkörper, aber noch stärker als dieser gedreht und emporgewendet. Augenscheinlich folgte also der Blick der Richtung des r. Armes. In der unebenen Oberfläche der Plinthe hat man die vom Winde gekräuselte Oberfläche einer Quelle erkennen wollen. Doch entspricht diese Behandlung vielmehr dem Charakter eines lockeren sandigen Bodens, dem heftiger Wind oder vielfaches Begehen jene wellige Oberfläche gegeben hat. Auch ist zu beachten, daß der Bildhauer die Stütze des r. Beines so gestaltet hat, daß wir darin einen Baumstamm erkennen dürfen, obwohl sie als solcher nicht durch Ast oder Rinde realistisch charakterisiert ist.

Die Statue ist für einen Niobiden erklärt worden, für einen Wettläufer, der in dem archaischen Schema des sogenannten Knielaufes dargestellt sei, für einen Jüngling, der eine Schleuder oder eine Wurfschlinge (Lasso) handhabe — beide Vermutungen ausgehend von der Voraussetzung, daß die an derselben Stelle gefundene l. Hand zu dem Körper gehöre —, für Hylas, der, um Wasser zu schöpfen, den Krug am l. Knie halte und sich erschreckt aufrichte, als er sich der Anziehungskraft des verräterischen Elementes bewußt wird, für einen Ballspieler, endlich für Ganymed, der dem drohend niederstürzenden Adler auszuweichen suche. Doch stoßen alle diese Deutungen auf Schwierigkeiten. Zu dem erhaltenen Tatbestande der Statue stimmt vielleicht am besten die Vermutung, nach der ein Ballspieler dargestellt wäre, der einem ihm zugeschleuderten Ball nachgelaufen ist und ihn mit der erhobenen Rechten auffängt. Dabei würde sich auch die starke Hebung des Kopfes und die Drehung des r. Armes erklären, die wir aus der Stellung des Ellenbogens entnehmen müssen. Aber zu anderem als zu einer Möglichkeit der richtigen Lösung gelangen wir auch bei dieser Annahme nicht. Die Deutung auf Ganymed muß damit rechnen, daß es dem Beschauer überlassen blieb, den Adler in seiner Phantasie zu ergänzen; auch scheint es unmöglich, der Rechten bei der starken Drehung des Armes den Gestus der Abwehr zu geben.

Daß die Oberfläche der Plinthe nicht als Wasserfläche zu verstehen ist, wurde schon erwähnt; auf dieser Annahme aber beruht die Deutung auf Hylas, dessen Füße doch auch in das Wasser einsinken müßten. Zudem richtet sich die ganze Bewegung der Figur einer von oben wirkenden Ursache entgegen, während Hylas von den Nymphen des Wassers niedergezogen wird. Die Erklärung, daß der Jüngling ein Niobide sei, hat man vor einigen Jahren aufs neue durch eine Zusammenstellung mit der Niobide im Vatikan (n. 13) zu stützen gesucht. Auch

bei dieser Deutung wäre es notwendig, die erhobene R. mit abwehrender Gebärde zu ergänzen. Jedenfalls ist aber ein stilistischer Zusammenhang der Statue mit der Florentiner Niobidengruppe und deren Original vollkommen ausgeschlossen. Was den Gliedern dieser Gruppe ihr eigentümliches Gepräge gibt, ist das prinzipielle Vermeiden aller Motive mit komplizierter Drehung und Wendung, auf die es dem Künstler der Jünglingsstatue augenscheinlich vor allem ankam, und im Gegensatze zu dieser mit ihrer weichen Fülle eine magere Trockenheit der Formen.

Wer in dem Jüngling einen Niobiden sehen will, muß annehmen, daß sich ein Kunstkenner — in diesem Falle also Nero — die Figur nach einem ursprünglich in den Verband einer großen Gruppe eingegliederten Originale habe kopieren lassen, denn mit ihrer ringsum profilierten Plinthe konnte die Statue natürlich nicht mit anderen gruppiert werden. Wir hätten denselben Fall anzunehmen, wie für die vatikanische Niobide, die übrigens auch wegen des besonderen vorspringenden Sockels für den einen Fuß zu vergleichen ist. Jedenfalls also hat für diese Erklärung die Frage, ob Kopie oder Original, entscheidende Wichtigkeit, während sie für die vorher erwogenen Deutungen gleichgültig ist. So frisch und zart nun auch die Ausführung der Statue ist, bestimmte Anzeichen sind dafür beweisend, daß wir in ihr kein Original vor uns haben, sondern ein Werk, das uns allerdings eine überraschende Vorstellung davon gibt, bis zu welchem Grade der Vortrefflichkeit sich gelegentlich auch ein Kopist aufzuschwingen vermochte (vgl. n. 23 u. 1341). Schon die Profilierung der Plinthe spricht gegen original-griechische Arbeit (das Profil stimmt nicht mit demjenigen überein, das man an einigen pergamenischen Skulpturen findet, die aber auch nur Kopien sind; vgl. n. 166), und nicht das geringste Anzeichen läßt darauf schließen, daß man das Profil etwa nachträglich aus dem Rande der Plinthe herausgemeißelt hätte. Ferner machen die beiden Stützen den Eindruck der üblichen Kopistenbehelfe; zudem sieht man deutlich, daß der Stamm erst zu dick geraten war und, nachdem man die ganze Statue schon poliert hatte, nachträglich noch verschmälert worden ist, wobei man sich nicht die Mühe gab, die Politur — nicht einmal am Boden — nachzuholen. Gewisse Flauheiten in der Bildung des Bauches und der Hautfalten dürften auch eher für Kopistenarbeit, als etwa für die Entstehungszeit des Originals bezeichnend sein. Denkt man nun die beiden Stützen fort, so erkennt man sofort, daß die Komposition augenscheinlich nicht für die Ausführung in Marmor, sondern für Bronze geschaffen ist. Auch das ist zunächst befremdlich, da an der Statue, wie sie hier vor uns steht, gerade die Wirkung des Materiales so außerordentlich stark ist. Aber es fehlt nicht an antiken Bronzen oder sicheren Kopien nach Bronzestatuen, an denen die Körperformen ebenso weich und schwellend gebildet sind wie hier;

man erinnere sich vor allem des Hypnos. Auch auf ein Bronzeoriginal, aber auf ein Werk des 5. Jahrhunderts v. Chr., eine Schöpfung des Pythagoras von Rhegion, ist die Statue von dem Gelehrten zurückgeführt worden, der in ihr einen Wettläufer erblicken wollte und behauptete, in dem eigenartigen Motive der Figur sei das archaische Schema des sogenannten Knielaufes in seiner jüngsten Form zu erkennen. Man hat diese Ansicht mit vollem Rechte abgewiesen; ein Künstler des 5. Jahrhunderts hätte dem Oberkörper niemals diese komplizierte, die Flächen auflösende Drehung gegeben, ganz abgesehen davon, daß wir eine durchgreifende Umstilisierung der einzelnen Formen im Sinne der frühhellenistischen Zeit annehmen müßten, Das Motiv der Statue recht zu verstehen, kann uns freilich der Vergleich mit einer Schöpfung des 5. Jahrhunderts dienen — auch in diesem Falle handelt es sich um ein Unterbrechen des Laufes durch plötzliches Einknicken der Beine —, der Vergleich mit der Niobide in Mailand, aber man wird auch die fundamentale Verschiedenheit in der Art, wie das Motiv in beiden Fällen gefaßt ist, nicht verkennen. Der Eindruck des Archaischen kann überhaupt nur bestehen, solange man die Figur einzig im Profil von links betrachtet. Es ist aber sehr die Frage, ob der Künstler sie in erster Linie für diese Ansicht berechnet hat, bei der nicht nur die große viereckige Leere zwischen den Beinen, der parallele Verlauf der Linien im unteren Teile der Komposition, die ungleiche Länge der Beine und die lange, gerade in dieser Ansicht ausdruckslose Rückenlinie unerfreulich wirken, zumal diese Ansicht auch darin stiefmütterlich behandelt war, daß sich der Kopf entschieden nach der entgegengesetzten Seite wendete. Ebensowenig konnte die andere Profilansicht die Hauptansicht sein. All diese Mängel aber verschwinden, wenn man die Statue von der vorderen Schmalseite aus betrachtet. Von hier aus stellt sich die Komposition geschlossen, ausgefüllt und von wundervollen Konturen umgeben dar, und der Anblick des Gesichtes war von hier aus fast unverkürzt.

Antike Denkmäler herausg. vom arch. Institut I T. 56. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 249. Winter Kunstgeschichte in Bildern I T. LX 2. Jahrbuch d. arch. Inst. X 1895 T. 1 p. 46 ff. Fig. 1. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 361 Fig. 184. Revue archéologique, 3. série, tome XXXI 1897 p. 265—290 (Abbildung auf p. 281). S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 419 n. 7. Neue Jahrbücher f. Philologie IX 1902 I T. I p. 427 ff. Ausonia I 1906 p. 21 ff. Fig. 1. Petersen vom alten Rom[4] p. 164 ff. Abb. 130. Bulle der schöne Mensch[2] T. 92, 93 p. 180 ff. Löwy griech. Plastik T. 108, 195 p. 88 f., 117. Vgl. Notizie degli scavi 1884 p. 426—427. Römische Mitteilungen VI 1891 p. 238. Jahrbuch d. arch. Inst. XI 1896 p. 11 ff., p. 197 (die zugleich mit der Statue gefundene l. Hand ist hier p. 207 Fig. 1 abgebildet). Hermes XXXV 1900 p. 31 Anm. 3. Revue archéologique 4. série I 1903 p. 76 f. Jahreshefte d. österr. arch. Inst. IX 1906 p. 273 f. Vgl. die Literaturangabe in der Revue archéologique XXXI 1897 p. 265 note 5. — Über das sogen. Knielaufschema vgl. zuletzt Münchener archäol. Studien dem And. Ad. Furtwänglers dargebr. (München 1909) p. 249 ff. (insbes. p. 257). — Eine Bronzefigur mit ebenso welcher Formengebung wie der Jüngl. v. Subiaco ist der Hypnos in Berlin: Kekule von Stradonitz die griech. Skulptur p. 266 ff. mit Abb.

1354 (603) Statuenfragment, Kopf eines sterbenden Persers.

Gefunden um 1867 auf dem Palatin.

Da die auf dem Hinterkopfe vorhandenen Ansatzspuren nur von einer Plinthe herrühren können, haben wir anzunehmen, daß dieser Kopf zu einer Figur gehörte, die liegend dargestellt war. Und in der Tat wirkt er viel nachdrücklicher, wenn man ihn in eine horizontale Richtung bringt und von oben betrachtet. Der Gesichtstypus und die das Haupt bedeckende Tiara deuten auf einen Perser. Der Prozeß des Sterbens ist in meisterhafter Weise vergegenwärtigt. Die Augen sind bereits halb geschlossen und die Stirnmuskeln konvulsivisch verzogen; der geöffnete Mund scheint soeben den letzten Odem auszuhauchen. Der Marmor ist derjenige, dessen sich die pergamenischen Bildhauer bedienten (vgl. n. 884). In der Auffassung und in dem Stile, besonders in der Behandlungsweise der Haare, bekundet der Kopf eine enge Verwandtschaft mit den von diesen Bildhauern geschaffenen Barbarentypen (n. 98, 884, 1302). Hiernach spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß die Figur, von der dieser Kopf herrührt, in einem pergamenischen Atelier gearbeitet ist. Wir hätten eine große Darstellung des Kampfes der Athener mit den Persern, den großen Gruppen des Gallierkampfes entsprechend, anzunehmen, ebenso wie in dem Weihgeschenke des Attalos auf der athenischen Akropolis beide Kämpfe in kleinen Figuren nebeneinander dargestellt waren (vgl. n. 372).

Winter Kunstgeschichte in Bildern I T. 70, 2. Vgl. Bull. dell'Inst. 1867 p. 140. Ann. dell' Inst. 1871 p. 238 not. 31. Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom I p. 349 n. 1190. Berl. philol. Wochenschrift 1896 p. 945.

1355 (1194) Kopf eines schlafenden Mädchens.

Gefunden in der Villa des Nero bei Subiaco in demselben Raume wie n. 1353.

Die Statue, von der dieser vortrefflich ausgeführte Kopf herrührt, gehörte zu der Gattung von bildlichen Darstellungen, die von den antiken Kunstkritikern als die „Ruhenden" (*ἀναπαυόμεναι*) bezeichnet wurden (vgl. n. 1184). Der Stil deutet auf ein Vorbild ungefähr aus der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. Die Vertiefung, die der antike Bildhauer an der r. Seite des Kopfes angebracht hat, war augenscheinlich zur Anfügung der r. Hand bestimmt, die das Mädchen, wie es häufig bei derartigen ruhenden Figuren der Fall ist, auf den Kopf gelegt hielt und die der Künstler zusammen mit dem Arme aus einem besonderen Stück Marmor gearbeitet hatte. Da keine bezeichnenden Attribute vorhanden sind, müssen wir auf eine bestimmte Deutung verzichten, doch scheint die das Haar umgebende Binde eher auf eine mythische als auf eine Genrefigur hinzuweisen (Nymphe, Ariadne ?). Die Vermutung, daß wir es mit einer Kopie nach der sterbenden Iokaste des Silanion zu tun hätten, ist abzulehnen (vgl. n. 261, 272). Man

erkennt deutlich, daß der Bildhauer keine Sterbende, sondern eine Schlafende darstellen wollte.

Notizie d. scavi 1884 p. 427. Jahrbuch d. arch. Inst. V 1889 p. 167 Anm. 77.

1356 (1080) **Stücke von Wanddekorationen.**

Sie stammen aus einem oblongen Saale des bei der Farnesina entdeckten Hauses (vgl. die Vorbemerkungen zu n. 1327—1332; der Saal ist auf dem Plane des Hauses mit 3 bezeichnet). Über die ursprüngliche Anordnung: Rendiconti dell' acc. dei Lincei VI 1897 p. 44f.

Auf den schwarzen Feldern des unteren Teiles der Wand waren mit vorwiegend gelber Farbe flüchtig ausgeführte Landschaften ägyptisch-hellenistischen Stiles gemalt, die jetzt fast vollständig verblichen sind. Besser erhalten ist der Fries, der sich am oberen Rande der Wand entlang zieht und eine Reihe von Gerichtsszenen darstellt. Der Richter erscheint jedesmal als ein Mann königlichen Aussehens, der ein Zepter in Händen auf einem erhöhten Sessel sitzt und neben dem ein oder mehrere Trabanten stehen, während sich vor ihm die Angeklagten oder die streitenden Parteien bewegen. Da mancherlei an den Trachten der Figuren einen entschieden ägyptischen Charakter zeigt, die Statue einer liegenden Sphinx, der eine Mauer als Basis dient, auf das Niltal hinweist und die charaktervolle Häßlichkeit, mit der die Typen der gemeinen Leute wiedergegeben sind, einer bezeichnenden Richtung der alexandrinischen Kunst entspricht, so dürfen wir annehmen, daß dieser Zyklus in Alexandria erfunden ist. Wie bei den Hebräern der weise Salomo, galt bei den Ägyptern der König Bokchoris (735—728 v. Chr.) für das Ideal eines klugen Richters; er blieb bis tief in die römische Kaiserzeit hinein eine populäre Figur und wurde noch zur Zeit Hadrians von einem alexandrinischen Dichter Pankrates durch ein Epos verherrlicht. Hiernach scheint die Vermutung nicht zu kühn, daß der in Rede stehende Fries eine Reihe von berühmten Rechtssprüchen illustriert, die von der Überlieferung dem Bokchoris zugeschrieben wurden. Da die antiken Künstler keine archäologischen Studien machten, ist es nicht zu verwundern, daß der alexandrinische Maler, der diese Bilder komponierte, nicht das Lokalkolorit des 8. Jahrhunderts v. Chr., sondern das seiner eigenen, d. i. der hellenistischen Zeit zur Darstellung brachte. Einer abweichenden Annahme, nach der wir in den Szenen des Frieses vielmehr Illustrationen der einzelnen Begebnisse eines Romans zu erkennen hätten, ist mit Recht widersprochen worden. Auch der Versuch, den Stil der Darstellungen für charakteristisch römisch im Gegensatz zu griechischer Eigenart zu erklären, hat sich als unhaltbar erwiesen.

Mon. dell' Inst. XI 44 (Ann. 1882 p. 301ff.) = Lessing-Mau Wand- u. Deckenschmuck eines röm. Hauses T. 9. Der Fries: Mon. dell' Inst. XI 45—48 (Ann. 1882 p. 309ff.). Rendiconti dell' acc. dei Lincei VI 1897 T. I, II p. 27ff. Vgl. Archäol. Anzeiger XIII 1898 p. 49f. Hermes XXXVI 1901 p. 364ff. Festschrift für O. Hirschfeld p. 259 n. 2 Fig. 2; p. 417ff. Fig. 1. Abhandl. d. phil.-hist. Klasse d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. XXII 1904 n. IV p. 32 Anm. 44; p. 65 Anm. 144. Rodenwaldt die Kompo-

sition d. pompej. Wandgemälde p. 321. Ippel der dritte pompejanische Stil p. 40ff. Götting. gelehrte Anzeigen 1910 p. 815f. Röm. Mitteilungen XXVI 1911 p. 98. — Vgl. auch Hermes XXXIX 1904 p. 146ff.

Zimmer VI (vgl. n. 1528 Anm.).

Die in diesem Zimmer aufgestellten Skulpturen — fünf Porträts von Vestalinnen — stammen aus dem Atrium Vestae am Nordabhange des Palatins, d. i. aus dem Hause, das wenige Schritte östlich von dem Rundtempel der Göttin lag und in dem die sechs Vestalinnen wohnten. Die Konstruktion des Hauses, in dem die Vestalinnen wohnten, scheint nach den mit Stempeln versehenen Ziegeln, die dabei zur Anwendung gekommen sind, wie nach der Bauinschrift der daran angebauten Aedicula im wesentlichen der Zeit des Hadrian anzugehören. In dem Hause wurden zahlreiche Basen gefunden, deren Inschriften bezeugen, daß darauf Statuen von Vestalinnen aufgestellt waren. Keine dieser Inschriften bezieht sich auf eine einfache virgo vestalis. Vielmehr sind alle Oberinnen (virgo vestalis maxima) gewidmet. Hiernach dürfen wir annehmen, daß auch die in demselben Hause entdeckten Statuen und ursprünglich zu Statuen gehörigen Köpfe von Vestalinnen durchweg Porträts von Oberinnen waren (vgl. Jordan der Tempel der Vesta und das Haus der Vestalinnen p. 47; Rheinisches Museum n. F. LI 1896 p. 283. Americ. Journal of archaeology XII 1908 p. 324ff). Leider sind wir außer stande, die einzelnen Exemplare zu bestimmten Basen in Beziehung zu setzen. Von den Basen gehören nach den darauf angebrachten Inschriften nur zwei der früheren Kaiserzeit, alle übrigen dem dritten und vierten Jahrhundert n. Chr. an. Hiermit stimmt auch der Stil der Vestalinnenporträts, der fast durchweg auf die Zeit des Septimius Severus oder Caracalla hinweist. Eine sichere Ausnahme hiervon bildet nur der Kopf n. 1360, der des plastischen Ausdruckes der Augensterne wie der Brauen entbehrt. Er unterscheidet sich von den sonstigen Vestalinnenporträts auch dadurch, daß die den Schädel umgebende Binde über der Stirn stark emporgezogen ist und somit in der Vorderansicht ein Motiv zeigt, das an ein aufrechtstehendes Dreieck erinnert. Wir begegnen einer ähnlichen Anordnung des Haares an einer in Florenz befindlichen Vestalinnenbüste, die man, nach Büstenform und Arbeit, hadrianischer Zeit zuschreiben kann (Amelung Führer p. 36 n. 50). Außerdem scheint die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß die Statue n. 1357 noch in die Zeit der Antonine hinaufreicht. Nach alledem dürfen wir vermuten, daß der Gebrauch, die Oberinnen der Vestalinnen durch Statuen zu ehren, erst unter der Regierung des Septimius Severus häufiger wurde, eine Tatsache, die vermutlich mit dem damals unternommenen Neubau des Vestatempels in Zusammenhang stand. Diese Oberinnen erscheinen in ihren Porträts als übellaunige alte Jungfern, die in den vierziger oder fünfziger Jahren stehen. Die verschiedenen Nuancen ihres Gesichtsausdruckes finden reichliche Analogien in den Physiognomien moderner Nonnen, die einer strengen Klausur unterliegen. Die Hände wie deren Attribute sind an sämtlichen Statuen verloren. Da wir in der Regel wahrnehmen, daß der l. Vorderarm vorgestreckt war, so muß die l. Hand einen Gegenstand, vermutlich eine Weihrauchschachtel (acerra), gehalten haben. Wo der r. Arm gesenkt ist, liegt es nahe, als Attribut der Hand eine Schale anzunehmen. Wie es scheint, war die Amtstracht der Vestalinnen ursprünglich dieselbe wie die Hochzeitstracht der Bräute während einer primitiven Phase der römischen Entwickelung. Doch zeigen die erhaltenen Statuen nur wenige der Eigentümlichkeiten, die von den Schriftstellern als bezeichnend für die Tracht der Vestalinnen erwähnt werden — eine Tatsache, die daraus zu erklären ist, daß die damalige Plastik sich bei derartigen Aufgaben zu sehr an die Nachahmung griechischer Muster gebunden hielt.

Die Köpfe der Vestalinnen sind durchweg mit einer, wie es scheint, aus Wolle gearbeiteten Binde ausgestattet, die in der Regel sechs- und nur ausnahmsweise fünf- (n. 1243) oder viermal um den Schädel gewunden ist und deren lose Enden auf die Schultern herabhängen. Da die Zahl der Windungen fast durchweg sechs beträgt, hat ein Gelehrter diese Binde zu den sechs Haarsträhnen (sex crines) in Beziehung gesetzt, die für die altrömischen Bräute wie für die Vestalinnen vorgeschrieben waren, und vermutet, daß im Laufe der Zeit die altertümliche Anordnung des Haares durch einen ihr in dekorativer Hinsicht entsprechenden Bindenschmuck ersetzt worden sei (Jordan in den Aufsätzen Ernst Curtius gewidmet p. 218ff.; der Tempel der Vesta p. 47ff.; hiergegen Rheinisches Museum n. F. LI 1896 p. 286—288). Doch haben wir in dieser Binde vielmehr die infula zu erkennen, die ein ständiges Abzeichen priesterlicher Personen war und demnach notwendig zu den Insignien der Vestalinnen gehörte (vgl. Marquardt-Wissowa römische Staatsverwaltung III p. 180 Anm. 3; Jordan der Tempel der Vesta p. 49). Die sex crines werden dagegen an den erhaltenen

Porträts nur am Hinterkopfe, halb unter den Windungen der infula versteckt, sichtbar (Amer. Journ. of arch. a. a. O. p. 341f.).

Zu der Tracht der Vestalinnen, wenn sie opferten, gehörte ferner das Suffibulum, ein viereckiges, weißes Tuch mit purpurnem Rande, das, über den Hinterkopf gelegt, auf die Schultern herabreichte und auf der Brust durch eine Agraffe (fibula) zusammengehalten wurde. Wir begegnen diesem Kleidungsstücke in einer Überlieferung genau entsprechenden Anordnung an der Statue n. 1357 (vgl. auch Atti dell' accad. pontif. romana di archeologia 1901 p. 67ff.). Über die Fußbekleidung der Vestalinnen vgl. Archäol. Anzeiger XIX 1904 p. 187.

1357 (639) **Der obere Teil der Statue einer Vestalin.**

Das Fragment zeichnet sich vor allen anderen Darstellungen der Vestalinnen durch imposante Würde und vornehme Erscheinung aus. Der verdrießliche Ausdruck, der für die andern Porträts dieser heiligen Jungfrauen charakteristisch ist, erscheint hier durch einen Zug schwermütigen Ernstes gemildert. Über den Hinterkopf fällt das suffibulum herab. S. oben.

Jordan in den histor. u. philol. Aufsätzen Ernst Curtius gewidmet, Vignette zu p. 211; der Tempel der Vesta T. IX 10 p. 44f., p. 54. Rhein. Museum n. F. LI 1896 p. 283 Fig. 2. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 661 n. 1. Röm. Quartalschrift XVI (1902) p. 239ff. mit Abb. Americ. Journal of archaeol. XII 1908 p. 340 Fig. 15, p. 339 u. sonst. Petersen vom alten Rom[4] p. 62 Abb. 37. Über den Knoten des Gürtels vgl. Wolters zu griechischen Agonen (Würzburg 1901) p. 8.

1358 **Kopf einer ältlichen Vestalin.**

Ergänzt der vordere Teil der Nase.

Der Ausdruck des Gesichtes bekundet ein eigentümliches Gemisch von Resignation und übler Laune. Die Binde ist sechsmal um den Kopf gewunden.

Notizie d. scavi 1883 T. XVIII 1, 3 p. 461.

1359 **Büste einer Vestalin.**

Ergänzt die Nase, das r. Auge, ein Stück der Unterlippe, das Kinn. Der Kopf war gebrochen.

Die Büste ist besonders wichtig, weil an ihr die Endungen der infula auf den Schultern und unter diesem Schmuck am Hinterkopfe die sex crines deutlich zu erkennen sind.

Notizie d. scavi 1883 T. XVIII 10 p. 462. Americ. Journal of archeol. XII 1908 p. 324.

1360 (634) **Kopf einer Vestalin.**

Ergänzt ein Stück an der Stirn, die Nase, der größte Teil des Kinns der Hals.

Es ist das älteste Exemplar unter den in diesem Zimmer befindlichen Vestalinnenporträts (s. die einleitenden Bemerkungen). Die Gesichtsbildung deutet auf hervorragende Dummheit.

Notizie degli scavi 1883 T. XVIII 2 p. 461. Jordan der Tempel der Vesta T. XII p. 44, p. 47.

1361 **Kopf einer ältlichen Vestalin.**

Ergänzt die Nase.

Zimmer VII.

1362 (1087) Statue eines schlafenden Hermaphroditen.

Sie wurde 1879, als man den Grund des Teatro Costanzi grub, in dem Peristyle eines umfangreichen, antiken Privathauses gefunden, dessen Bauweise auf die Zeit der Antonine deutete und das zeitweise dem Gatten der Julia Maesa und Großvater des Elagabal, Gaius Julius Avitus, gehört zu haben scheint.

Der Hermaphrodit ist wollüstig träumend dargestellt. An vollständiger erhaltenen Wiederholungen sehen wir, daß er auf Felsen gebettet lag, über die er unter dem weiten Tuche, auf dem er ruht, ein großes Pantherfell gebreitet hatte. Der Künstler dachte ihn sich also im Bergwalde als Teilnehmer des bakchischen Thiasos nach üppig durchtobter Festnacht in Schlaf gesunken, nicht auf schwellender Matratze, wie sie der moderne Bildhauer an der Wiederholung in Villa Borghese (n. 1552) ergänzt hat. Das Haar ist mit einer Agraffe geschmückt, deren rauh belassene Höhlung offenbar mit Glasfluß gefüllt war. Wundervoll ist das Problem der komplizierten und doch von allen Seiten durchaus klaren und übersichtlichen Komposition gelöst, bei der jede Einzelheit, so überlegt sie ist, doch nur dem spontanen Ausdruck des Motives zu dienen scheint, wundervoll das Spiel der begrenzenden Linien. Um den verführerischen Eindruck zu steigern, ist in der Körperbildung fast ausschließlich das weibliche Element betont und das zarte Fleisch des Rückens wie des Gefäßes mit besonderem Raffinement behandelt. Nach all diesen Anzeichen kann das Original, dem die hiesige Kopie in der empfundenen Bildung selbst nebensächlicher Züge zweiffellos sehr nahe kommt, nicht vor der hellenistischen Zeit geschaffen sein. Wenn man als solches den von Plinius (n. h. 34, 80) erwähnten berühmten Hermaphroditen eines Künstlers Polykles angenommen hat, so scheitert diese Vermutung daran, daß dieses Werk in Bronze gearbeitet war, während unsere Figur zweifellos für die Ausführung in Marmor berechnet ist. Man hat die überlieferte Statue deshalb mit größerem Rechte in einem stehenden Hermaphroditentypus wieder erkennen, ihren Meister mit einem an anderer Stelle bei Plinius (34,50) genannten Polykles, einem Zeitgenossen des älteren Kephisodot, identifizieren wollen. Der Versuch, den ein Gelehrter kürzlich gemacht hat, den liegenden Hermaphroditen trotzdem für einen der beiden hellenistischen Künstler jenes Namens, von denen wir Kunde haben, in Anspruch zu nehmen und daraus weitere Schlüsse zu ziehen, schwebt vollkommen in der Luft (vgl. n. 1326).

Mon. dell' Inst. XI 43 (Ann. 1882 p. 245ff.). Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 505. Amelung Führer durch d. Ant. in Florenz p. 92 Abb. 23. S. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 177 n. 9. Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 179. Vgl. Roscher mythol. Lexikon I 2 p. 2321f., 2330ff. Abhandl. d. bayer. Akad. d. Wissensch. I. Cl. XX B III. Abt. p. 582ff. Amelung a. a. O. n. 256 Revue archéologique 1898 I p. 323ff. Klein Geschichte d. griech. Kunst III p. 165ff. — Augenscheinlich hat diese Figur des Hermaphroditen dem Maler vorgeschwebt, der im Hause der Vettier

zu Pompei das Bild von der Auffindung der Ariadne zu malen hatte; die Figur der schlafenden Ariadne entspricht der des Hermaphroditen in den hauptsächlichsten Zügen (Jahreshefte d. österr. arch. Inst. XIII 1910 p. 144 Abb. 76).

Man durchschreitet den Korridor VIII und gelangt durch Zimmer XXII rechts in das

Zimmer IX.

1363 (56039) **Fragmentierte Wiederholung des myronischen Diskobolen** (vgl. n. 1528 Anm.).

Gefunden im April 1906 auf dem Krongut von Castel Porziano, dem Boden des alten Laurentum, unter den Resten einer Villa der römischen Kaiserzeit. Eine Treppe führte auf der Südseite der Villa in einen kleinen Garten, in dem nicht weit von der Treppe die Statue aufs Meer hinausblickend auf einer Basis stand, deren erhaltener Kern 42 cm in der Höhe mißt. Der Kern war mit weißen, 4 cm dicken Marmorplatten verkleidet (Notizie d. scavi 1906 p. 403f.). Im Juli 1906 schenkte der König die Fragmente dem Museum, wo sie zusammengefügt wurden. Ein Fragment des r. Unterschenkels fand sich erst nachträglich und gelangte mit zwei anderen unbedeutenden Stückchen im Jahre 1910 ebenfalls durch Schenkung ins Museum. Es konnte den bereits zusammengesetzten Teilen nicht mehr eingefügt werden, bestätigte aber die Richtigkeit der Zusammensetzung.

In demselben Zimmer findet man einen Abguß vom Kopfe der vollständigsten Kopie des Diskobolen im Palazzo Lancelotti und den Abguß eines vorzüglich gearbeiteten r. Armes mit Diskos in der Casa Buonarotti zu Florenz. Mit Hilfe dieser Teile und eines Abgusses der Füße, wie sie sich an einer Replik im britischen Museum erhalten haben, wurde ein Abguß des neugefundenen Fragmentes ergänzt. Um dem Eindruck des Originales noch näher zu kommen, hat man den Stamm, der nur zur Stütze des Marmors notwendig ist, entfernt und die Oberfläche bronziert. Dieser Abguß ist in dem gleichen Zimmer dem Marmor gegenüber aufgestellt.

Myron, ein älterer Zeitgenosse des Pheidias, war geboren in der attisch-boiotischen Grenzstadt Eleutherai, aber den größten Teil seines Lebens in Athen tätig. Er ging vorzüglich darauf aus, die menschliche Gestalt in Momenten zu fixieren, in denen alle Kräfte auf einen Punkt konzentriert und die Bewegungen aller Körperteile durch diese Konzentration bestimmt sind. Das Motiv des Diskobolen gibt einen anschaulichen Begriff von dieser Richtung, die wesentlich dazu beitrug, die Gebundenheit des archaischen Stiles zu lösen. Die ganze Bewegung des Körpers ist dadurch bedingt, daß der Jüngling den Diskos bis zu dem Punkte zurückgeschwungen hat, von dem aus sofort der Wurf erfolgen wird. Die Wucht der Scheibe hat den r. Arm auf das äußerste gestreckt und den ganzen Oberkörper mit dem Kopfe wie den l. Arm nach sich gezogen. Da das r. Bein allein das Gewicht des Körpers trägt, stemmt es sich mit ganzer Sohle und eingekrallten Zehen fest auf den Boden auf. Noch ein Augenblick — und der r. Arm beschreibt einen Bogen nach vorn, der Diskos saust dahin und die Anspannung, die bisher den ganzen Körper beherrschte, schlägt in das Gegenteil um. Man vergleiche die Ausführungen zu n. 1179. Von dem Stile des Myron gibt uns das Fragment aus Castel Porziano eine höhere und reinere Vorstellung, als wir sie bisher aus irgendeiner

der anderen Wiederholungen des Werkes gewinnen konnten (vgl. n. 326). In Übereinstimmung mit den Angaben antiker Schriftsteller und mit Kopien anderer myronischer Werke (vgl. n. 211 u. 1179) gewahren wir auch an diesem Fragmente neben der hohen Vollendung und Kraft in der Wiedergabe aller Hauptsachen noch mancherlei Elemente archaischer Formengebung. Der Kopf der Lancelottischen Statue einen feinen, aber wenig individualisierten attischen Typus.

Die Statue, von der das neugefundene Fragment stammt, ist im Altertum einmal restauriert worden. Man erkennt, daß sie an der statisch am meisten gefährdeten Stelle gebrochen war und daß man nur einen Teil der ursprünglichen Plinthe, auf dem die Füße fest geblieben waren, beibehielt und diesen in eine neue Plinthe — die jetzt erhaltene — einließ, mit der man auch das untere Ende des Palmstammes ergänzte. Daß diese Plinthe später zugefügt ist, erkennt man auch an der geringeren Art ihrer Ausführung, die sich von der des Übrigen wesentlich unterscheidet. Die Untersuchung der Baureste hat ergeben, daß die Villa, in der die Figur aufgestellt war, in augusteischer Zeit erbaut und im 2. Jahrhundert restauriert worden ist. Die gleichen Daten können wir unbedenklich für Entstehung und Restaurierung der Statue annehmen. Man hat darauf hingewiesen, daß die Wiederholung im Pal. Lancelotti etwas anders ponderiert ist, aber eine erneute Untersuchung hat ergeben, daß das antike Stück der Plinthe dort in eine moderne Plinthe eingelassen ist, daß also die Möglichkeit eines Irrtums seitens des modernen Restaurators vorliegt, während die Statue von Castel Porziano auch vor der antiken Restauration nicht anders gestanden haben kann, als wie sie jetzt nach der Zusammensetzung der Fragmente vor uns steht. Es ist demnach angezeigt, ihr und demnach auch der Rekonstruktion in diesem Punkte volles Vertrauen zu schenken.

Bollettino d'arte I 1907 I T. I—III p. 1 ff. Zeitschrift f. bild. Kunst 1907 p. 185 ff. Bulletin des musées royaux à Bruxelles VI 1907 n. 13 p. 1 ff. Kekule von Stradonitz die griech. Skulptur[2] p. 125 f. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 631, 632 (Text von Rizzo). Bulle der schöne Mensch[2] T. 97, 98 p. 186 ff. Der Kopf der Statue Lancelotti: Brunn-Bruckmann n. 567 (Text von L. Curtius). — Über die Stellung beim Diskoswurf vgl. zuletzt Jahrbuch d. arch. Inst. XXIII 1908 p. 100.

1364 (1059) Knabenstatue aus Basalt.

Gefunden auf dem Palatin in einem neben dem Tempel des Juppiter Victor gelegenen Souterrain (Bull. dell' Inst. 1869 p. 67).

Die Figur stellt einen etwa fünfzehnjährigen Knaben dar, dessen Kopf von einem Reifen umgeben ist. An dem oberen Teile des r. Oberschenkels ist der Ansatz einer Stütze erhalten, die offenbar dem abwärts reichenden r. Arme festen Halt gab. Zwischen der l. Schulter und der l. Brustwarze bemerkt man eine Bruchstelle, deren Rand sich auf der r. Seite über das Fleisch erhebt. Man hat angenommen, sie rühre von einem Speere her, den der Knabe in der l. Hand gehalten

habe. Aber sie wäre zu breit für einen so schmalen Gegenstand, den man zudem bei einer Arbeit in derartig sprödem Materiale zweifellos aus Holz oder Metall gefertigt haben würde. Besser erklärt sich der Tatbestand unter der Voraussetzung, daß die Statue einen jugendlichen Faustkämpfer (παῖς πύκτης) dargestellt habe. Der l. Unterarm wäre zur Parade erhoben gewesen, und der fragliche Bruch würde von der unmittelbar vor der Brust stehenden Linken herrühren. Den r. Arm hätten wir uns leicht gebogen und zum Schlage bereit zu denken, so daß die Stütze etwas oberhalb des Handgelenkes in ihn eingegriffen hätte. Beide Hände wären natürlich mit Schlagriemen (caestus) bewehrt gewesen. Aber es kann nicht geleugnet werden, daß ein derartiges Motiv, das eine starke innere Spannung bei dem Dargestellten voraussetzt, mit dem Eindruck absoluter Ruhe, den wir von der Figur, so wie sie erhalten ist, empfangen, in unlösbarem Widerspruch zu stehen scheint. Der Kopist ging darauf aus, ein bronzenes Vorbild möglichst getreu wiederzugeben. Dieses Streben macht sich mit besonderer Schärfe in der Behandlung der Locken bemerklich, deren Enden mit stumpfen Spitzen aus der Oberfläche hervortreten und wie gegossen und ziseliert aussehen. Hierdurch war auch die Wahl des Materiales bestimmt, denn die Farbe des Basaltes erinnert an die einer schön patinierten Bronze. Jedoch nötigte der spröde Stein den Bildhauer dazu, nur die Hauptformen seines Vorbildes wiederzugeben. Wollen wir einen deutlichen Begriff von dem Kunstcharakter des Typus gewinnen, den unsere Statue vertritt, so müssen wir einen Bronzekopf in der Münchener Glyptothek zu Rate ziehen, der durchaus den Eindruck einer griechischen Originalarbeit macht und mit demjenigen der Basaltstatue so eng verwandt ist, daß wir die Schöpfung beider Typen demselben Künstler oder wenigstens derselben Schule zuschreiben dürfen. Der Stil des Münchener Kopfes deutet auf das Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. und stellt eine unmittelbare Entwicklung aus dem polykletischen Stile dar. Ein Gelehrter hat in der Basaltstatue eine Kopie nach einem Werke des Kallikles von Megara (Paus. VI 7, 9) erkennen wollen. Aber wir wissen nicht, ob Kallikles sich dem Kreise des Polyklet angeschlossen hat; auch wäre er, nach der Ansicht eines anderen Gelehrten, bereits im Jahre 464 tätig gewesen, also für die hier behandelten Werke zu alt, der Sikyonier Daidalos, an den man ebenfalls gedacht hat, dagegen zu jung. Vgl. die folgende Nummer.

Römische Mitteilungen X 1895 T. I p. 97 ff. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 550 n. 7. Jahreshefte d. österr. arch. Inst. XIV 1911 p. 73 f. Abb. 79. Vgl. Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom I n. 981. Furtwängler Meisterwerke p. 507. Bullettino comunale XXXVIII 1910 p. 46 f. — Der Münchener Kopf: Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 8. Furtwängler 100 Tafeln aus d. Glyptothek p. 95. Furtwängler-Wolters Beschreibung d. Glyptothek n. 457. Jahreshefte d. österr. arch. Inst. a. a. O. p. 73 f. Abb. 80, 81. — Über Kallikles: Hermes XXXV 1900 p. 194 f. Hitzig-Blümner Pausanias II 2 p. 567.

1365 (49598) **Kopf eines Knaben aus Basalt.**

Der Kopf ist dem der eben beschriebenen Statue stilistisch so verwandt, daß wir sein Original zuversichtlich dem gleichen Künstler oder doch dem gleichen Atelier zuschreiben dürfen. Auch hier handelt es sich um eine Kopie nach Bronze, deren Färbung der Kopist mit der Wahl des Materiales Rechnung getragen hat. Der Dargestellte ist an den zum Kranz gewundenen Zweigen des wilden Ölbaums als ὀλυμπιονίκης kenntlich.

Bullettino comunale XXXVIII 1910 T. III—IV p. 42ff. Jahreshefte d. österr. arch. Inst. XIV 19:1 p. 72f. Abb. 75, 76 in dieser Arbeit wird der Kopf irrtümlich für die Wiederholung eines „pheidiasischen" Typus erklärt; die Vergleichung der Abbildungen auf p. 72 genügt, um die Unterschiede beider Typen zu konstatieren). — Über verwandte Köpfe vgl. Amelung Vatikan-Katalog I p. 624f. n. 475, II p. 620 n. 407 und Benndorf-Schöne die Bildw. d. lateran. Museums p. 169 n. 253 (in der corona tortilis stecken keine Büschel von Efeublättern, sondern von länglichen schmalen Blättern mit starker Mittelrippe).

1366 **Kopf des Apollon.**

Ehemals in den Magazinen des Klosters S. Francesca Romana. Ergänzt der Hals.

Der Kopf ist eine leidliche, in der Wiedergabe der Haare recht sorgfältige Wiederholung des Typus, den wir unter n. 859. besprochen haben (bekannt unter dem Namen des Omphalos-Apollon).

Bullettino comunale XXXII 1904 T. X p. 309f.

Fensterwand:

1367 (55051) **Kolossalkopf der Athena.**

Ehemals in Villa Carpegna an der Via Aurelia. Ergänzt die Nasenspitze, ein Teil der Unterlippe, ein großes Stück des Nackenschutzes und des Haarschopfes auf der l. Kopfseite. Die Mitte des Stirnschutzes ist bis auf einen Rest am oberen Rande abgemeißelt; doch erkennt man noch, daß der untere Rand in seiner Mitte eine in die Stirne gesenkte Spitze bildete. Auch hinter beiden Ohren ist ein Stück der Helmkappe weggemeißelt worden. Stark beschädigt sind die Lider, die Ohren und die Ränder des Helmes. Die Augen waren besonders gearbeitet und eingesetzt; ebenso die Haare, für deren Befestigung jederseits 6 kleine Löcher dienten. Die Kleinheit der Löcher spricht dafür, daß die Haare in Metall gebildet waren; die Augen haben wir uns in verschiedenfarbigen Steinmaterialien, in metallene Wimpern gebettet, vorzustellen. Besonders gearbeitet war auch der obere Teil des Helmes, der mit einem Falz in die entsprechende Bahn auf der oberen Anschlußfläche eingeschoben und mittels eines Zapfens befestigt war, der in ein Loch in der Mitte jener Bahn eingriff. Dieser Teil des Helmes war entweder aus Marmor oder aus Holz gearbeitet und mit einer Metallhülle bedeckt, auf der dann die drei großen Helmbüsche befestigt waren; den mittleren werden wir uns in Verbindung mit jenem sichernden Zapfen denken dürfen.

Vgl. über den Typus die Bemerkungen zu n. 70. Unter den Wiederholungen des Kopfes nimmt die hiesige eine hervorragende Stelle ein, da sie am wenigsten glatt gearbeitet ist und ihre Modellierung nichts durch moderne Überarbeitung an Frische eingebüßt hat. Da sie zudem fast unergänzt gelassen ist, können wir an ihr die technische Zurichtung, die augenscheinlich an den anderen Wiederholungen ebenso vorhanden war, aber fast ganz unter den Ergänzungen verschwunden

ist, ungehindert studieren. In der ersten Publikation des Kopfes wurde versäumt, auf eine interessante Parallele dieser Zurichtung an einem Kopfe des athenischen Nationalmuseums hinzuweisen, der allen Anzeichen nach von der Kopie eines Goldelfenbeinbildes stammt (s. unten). Auch für die Athena sprechen viele Anzeichen dafür, daß ihr Original ein Bild aus Gold und Elfenbein oder doch ein Akrolith gewesen ist. Wenn man dagegen in letzter Zeit abermals, wie schon früher, nachzuweisen gesucht hat, das Original sei die bronzene Athena Promachos auf der Akropolis zu Athen gewesen, so scheitert dieser Versuch vor allem an der Unmöglichkeit, bei dieser Annahme die besondere und jedesmal gleiche technische Herrichtung der Kopien zu erklären. Von der Mehrzahl der Gelehrten ist der ausgesprochen pheidiasische Charakter der Schöpfung anerkannt worden; man vergleiche den Kopf mit dem von n. 1304 und n. 1922. Nur hat man eingewendet, der Stil des Köopers entspreche dem der Parthenongiebel, den man nicht mehr für Pheidias selbst in Anspruch nehmen dürfe; aber neueste Forschungen sind doch wieder mit gewichtigen Gründen dafür eingetreten, daß der Meister die Vollendung des Parthenon in Athen noch miterlebt hat, daß wir also durchaus nicht berechtigt sind, ihn von der Entwicklung des Stiles auszuschließen, die sich von der Zeit der Arbeit am Tempelfriese bis zu der Fertigstellung der Giebel vollzogen hat. Und müßten wir auch die Athena einem Schüler des Pheidias zuschreiben, so dürften wir doch über dieses Werk nicht anders urteilen, als z. B. über den Strategenkopf n. 1033. Auch dort gaben wir die Berechtigung eines Zweifels zu, ob das Original noch von Kresilas selber geschaffen sei, betonten aber, daß wir es andernfalls nur einem Schüler zuschreiben könnten, der nichts getan hätte, als auf der Bahn des Lehrers diesem ebenbürtig fortzuschreiten.

Jahreshefte des österr. arch. Inst. XI 1908 p. 169ff. Abb. 58—61. Außer der zu n. 70 angeführten Literatur: Sprawozdań Akad. Umiejetności Wydziatu filol. za mies. Kwiecień 1911 p. 6ff. Jahreshefte d. österr. arch. Inst. XIV 1911 p. 38ff. — Der athenische Kopf: *Καββαδίας ἐλεφάντινον μουσεῖον* p. 153f. n. 177 u. Stais marbres et bronces du musée national I p. 24 n. 177 (dem Gesicht ist ein milchiger Ton gegeben, um Elfenbein nachzuahmen; die Haare waren vergoldet; die Wimpern sind aus Bronze, die Augen aus Knochen, in den eine Iris aus farbigem Stoffe eingesetzt war; der obere Teil des Kopfes war aufgesetzt; in die erhaltene Anschlußfläche ist eine rechtwinklig gebrochene Bahn eingehauen; gefunden im Theater des Herodes Atticus). — Über Pheidias u. Parthenon vgl. zuletzt Röm. Mitteilungen XXIV 1910 p. 271ff. u. Annales de la faculté des lettres de Bordeaux IVe série, XXXIII 1911, revue des études anciennes XIII 2 p. 77ff. Jahreshefte d. österr. arch. Inst. XIV 1911 p. 35 ff. (der Herausgeber dieser Auflage des Führers sieht sich gezwungen, dagegen zu protestieren, daß in dieser Arbeit behauptet wird, er habe den oben besprochenen Typus mit der Lemnia des Pheidias identifizieren wollen).

1368 (30067) Weiblicher Torso.

Gefunden in Castel Porziano (vgl. n. 1363).

Der Torso stammt von einer griechischen Originalstatue. Über den Typus vgl. n. 975.

Bollettino d'arte 1907 VII p 17.

1369 (52573) **Kopf einer Karyatide.**

Gefunden i. J. 1910 an der Piazza dei Cerchi bei S. Maria in Cosmedin. Die l. Kopfseite ist vom Wasser abgespült.

Der leider stark verstümmelte Kopf ist deshalb besonders interessant, weil er uns ein neues Zeugnis für das lebhafte Studium gibt, das man im kaiserlichen Rom den Karyatiden am Erechtheion auf der athenischen Akropolis gewidmet hat. Er lehrt uns zu gleicher Zeit, wie man in Rom die griechischen Vorbilder nicht nur kopierte, sondern auch mehr oder minder frei variierte. Genaue Kopien der Erechtheionkaryatiden haben wir unter n. 1 u. 107 kennen gelernt. Auch der Bildhauer der hier besprochenen Skulptur hat von jenen nicht nur das Motiv genommen; er hat den Kopf nach demjenigen der Karyatide, die am Erechtheion in der vorderen Reihe zu dritt von links gerechnet steht, mit leichter Umsetzung der Gesichtsformen in etwas jüngeren Stil kopiert, aber den Aufsatz, auf dem das Gebälk ruhte, verändert. Statt des flachen kapitellartigen Trägers dort sehen wir hier einen hohen Korb, wie wir ihn sonst in dieser Verwendung nur an einer männlichen Stützfigur kennen, die von Winckelmann publiziert wurde, seither aber verschollen ist. Über den Korb ist mit dekorativem Geschick ein Tuch geworfen. Links hinten hat sich ein Ansatz des Gebälkes erhalten. Die Ausführung ist für eine dekorative Skulptur recht gut und dürfte noch aus der ersten Kaiserzeit stammen.

Bollettino d'arte IV 1910 VIII p. 12f. Fig. 8. — Die männliche Stützfigur mit Korb: Winckelmann monum. inediti n. 205; Clarac 438 H, 807 B. — Es ist seltsam, daß sowohl die beiden unter n. 107 besprochenen Köpfe, wie der hiesige nach der gleichen Figur am Erechtheion kopiert sind; ja es gibt in Rom noch eine dritte Replik des gleichen Kopfes, die dem Verfasser erst während des Druckes dieser Auflage des Führers bekannt geworden ist (in dem der Königin Margherita gehörigen Reste der Villa Ludovisi: Schreiber die ant. Bildw. der V. L. p. 164). Endlich hat sich bei näherer Untersuchung herausgestellt, daß auch der Kopf im Giardino Corsini zu Florenz, den man früher für nächstverwandt mit dem Apoll von Cassel erklärt hat (Arndt-Amelung Einzel-Aufnahmen n. 320—322), nichts anderes als eine etwas vereinfachte Kopie nach dem Kopfe einer Erechtheion-Karyatide ist, und zwar abermals nach dem Vorbild der anderen Köpfe, so daß wir entweder mit einem sonderbaren Zufall rechnen müssen, der uns nur die Kopien des Kopfes dieser Karyatide erhalten hätte, oder anzunehmen haben, daß gerade sie von den Bildhauern der Kaiserzeit aus irgendeinem Grunde vor ihren Schwestern bevorzugt worden sei. Übrigens ist es nicht sicher, ob der Florentiner Kopf selbst jemals zu einer Karyatide gehört hat; der Bildhauer hat ihm eine Wendung nach der r. Schulter gegeben (kenntlich am Halsansatz und dem Haarschopf im Nacken) und auf dem Oberkopf ist keine Spur einer Abarbeitung zu bemerken.

Zimmer X.

1370 **Männlicher Torso.**

Gefunden in der Via S. Tommaso in Parione.

Der Torso wurde zusammen mit n. 1373 gefunden. Ein Gelehrter hat deshalb vermutet, beide seien verbunden gewesen in einer Gruppe, die den Kampf des Theseus mit dem Minotauros dargestellt habe. Aber die Fragmente sind stilistisch voneinander verschieden; der Minotauros ist erheblich früher zu datieren als der Torso, und dieser Abstand ist nicht etwa damit zu entschuldigen, daß der Künstler dem

Tiermenschen starrere, archaischere Formen gegeben habe als dem Heros; das wäre vielleicht in später Zeit bei einem eklektischen Künstler möglich, aber nicht in der kräftig emporstrebenden Kunst der Zeiten, denen wir die Originale beider Fragmente zuschreiben müssen, d.h. etwa Beginn und Ende der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. Der Torso ist leicht vornübergebeugt. Man hat in ihm einen Wagenlenker oder Ringer vermutet, dies jedenfalls wahrscheinlicher als jenes. Die Arbeit ist breit und lebendig.

Monum. pubbl. dell' accad. dei Lincei VII 1897 T. XII p. 377ff.

1371 **Knabentorso.**

Der gut gearbeitete Torso stammt von einer Statue des polykletischen Typus, über den wir unter n. 1083 gesprochen haben. Vgl. n. 1248 u. 1376.

1372 (442) **Statue des Hermes.**

Vormals auf dem Palatin.

Die Statue ist, abgesehen von dem Kopfe, ein recht unerfreuliches Produkt seltsamer Stilmischung. Man hat ihr zu viel Ehre angetan, indem man sie für ein Jugendwerk des Skopas erklärte, aus dem man die verschiedenen Richtungen, denen der junge Parier gefolgt sei, wie in einem Rechenexempel herausdividieren könnte: etwas Atticismus, etwas polykletischen Stil, in der Bildung des Schamhaares sogar noch etwas Archaismus und im voraus etwas lysippische Manier in der beweglichen schwebenden Stellung. Eine so äußerliche Kombination bringt kein Genie zustande, mag es noch so jugendlich-unfertig sein, wohl aber ein unselbständiger und deshalb eklektischer Nachtreter. Das Original wird eher im 4. Jahrhundert v. Chr., als in den Kreisen der „Neu-Attiker" entstanden sein.

Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom I n. 1046. Furtwängler Meisterwerke p. 520ff. Fig. 96. Ausonia II 1907 T. XIV, XV p. 224ff. — Der in den Einzel-Aufnahmen von Arndt-Amelung n. 52, 53 publizierte Kopf ist fälschlich für eine Replik des Kopfes der Statue erklärt worden.

1373 **Oberteil einer Statue des Minotauros.**

Fundort wie bei n. 1370.

Vgl. die Bemerkungen zu dem Fragment einer geringeren Replik im Vatikan n. 180 und zu n. 1370.

Monum. ant. pubbl. dall' accad. dei Lincei VII 1897 T. X, XI p. 377ff.

Fensterwand:

1374 (579) **Kopf eines Diadumenos.**

Der Kopf gibt ein reizvolles Werk aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. wieder. Er entspricht weder dem polykletischen, noch dem pheidiasischen Typus des Diadumenos. Eine schlechte Replik ist zur Ergänzung der einen Penelope im Vatikan verwendet worden (n. 189).

1375 (39166) **Kopf des Hermes.**

Gefunden bei Santa Susanna an der Via XX Settembre.

Der schlecht gearbeitete Kopf ist nur deshalb bemerkenswert, weil er uns lehrt, wie vorsichtig wir gelegentlich mit Kopistenlaunen zu rechnen haben. In diesem Falle ist der Omphalos-Apollon (n. 1366) durch Verkappung mit dem Petasos in einen Hermes verwandelt worden (vgl. n. 1351).

1376 **Fragment einer Statue des jugendlichen Pan.**

Gefunden im Hochsommer 1902 unter dem Hause n. 84 der Via Tasso.

Das Fragment stammt von einer nicht sehr sorgfältig, aber frisch gearbeiteten Replik des Typus, den wir unter n. 377 besprochen und dem Kresilas zugeschrieben haben. In der Haltung des r. Armes weicht das Fragment von der vatikanischen Wiederholung und der in Leyden ab; auch der l. Arm scheint hier anders bewegt zu sein als — nach der Abbildung — an der Figur in Leyden, an der beide Arme antik sein sollen. Eine erneute Untersuchung wäre erwünscht; bei der Replik im Vatikan könnte die gesenkte Haltung des r. Armes durch die Rücksicht auf das Gefäß, das als Brunnenmündung dienen sollte, bedingt sein. Individueller wirkt zweifellos die Haltung der Arme an dem hiesigen Fragmente.

Bullettino comunale XXXIV 1906 T. I p. 3ff. — Die Replik in Leyden: Furtwängler Meisterwerke p. 480f. Fig. 83.

1377 (466) **Kopf der Athena.**

Gefunden auf dem Monte Melone bei Monte Porzio.

Der Kopf gibt in flotter Arbeit einen sehr feinen attischen Typus aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. wieder.

1378 (580) **Kopf der Penelope (?).**

Angeblich gefunden bei den Arbeiten der Tiber-Regulierung. Ergänzt beide Augen nebst den benachbarten Teilen der Stirn und der Wangen, die Nase, das Kinn, der Hals.

Über den Typus vgl. n. 89. Die wenigen antiken Teile zeigen, obwohl stark verscheuert, eine vortreffliche Ausführung, die man einem griechischen Meißel zutrauen möchte.

Collignon les statues funéraires p. 120 Fig. 62.

Zimmer XI.

1379 (1022) **Fragment einer Gruppe, Entführungsszene.**

Gefunden bei den Arbeiten der Tiber-Regulierung.

Erhalten sind der Torso eines jungen Mädchens und eine männliche linke Hand von sehr kräftigen Formen, die das Mädchen an der l. Seite anfaßt. Offenbar rührt dieses Fragment von einer Gruppe her, die eine Entführung darstellte. Man erkennt deutlich, wie das

Mädchen sich sträubt. Es windet seinen Körper, um sich dem Griffe seines Entführers zu entziehen; der r. Arm war empor-, der l. zur Seite gestreckt. Da wir es nur mit einem geringen Bruchstücke der Gruppe zu tun haben, so scheint es bedenklich, für die beiden dargestellten Personen bestimmte Namen vorzuschlagen. Doch könnte man beispielshalber an die Entführung der Persephone durch Pluton, der Oreithyia durch Boreas oder eines Griechenmädchens durch einen Kentauren denken. Die bäurische Derbheit der männlichen Hand scheint aber die erste dieser Deutungen auszuschließen. Der Stil, im besonderen die naturalistische Durchbildung der männlichen Hand, weisen auf die frühe hellenistische Zeit. Die Ausführung ist so vorzüglich, daß nichts dagegen spricht, die Gruppe für eine Originalarbeit zu erklären.

Römische Mitteilungen VI 1891 p. 240.

1380 (402) **Kopf des Hermes.**

Gefunden bei den Arbeiten der Tiber-Regulierung.

Der Kopf ist eine mäßige Replik des praxitelischen Hermestypus, der unter dem Namen „Antinous vom Belvedere" bekannt ist (n. 142).

1380 (1245) **Kopf eines Athleten.**

Man hat kürzlich nachgewiesen, daß dieser außerordentlich ausdrucksvolle, schön gearbeitete Kopf nach dem gleichen Originale kopiert ist, wie der ungebrochene Kopf einer jugendlichen Athleten-Statue im Berliner Museum (Beschreibung n. 471), einer Statue, die man unter allgemeiner Zustimmung in die nächste Beziehung zu Lysippos gebracht hatte, während der römische Kopf vielmehr ein Spezimen der skopadischen Richtung zu sein schien. Doch ist dieser scheinbare Widerspruch wohl zu erklären. Das Original der Berliner Statue kann nur in der ersten Zeit des lysippischen Wirkens entstanden sein. Man hat an den lysippischen Typen dieser Epoche aber bereits hie und da Spuren eines engeren stilistischen Zusammenhanges mit den Schöpfungen des Meisters von Paros aufdecken können.

Jahrbuch d. arch. Inst. XXVI 1911 p. 278 Anm. 1. Vgl. Röm. Mitteil. XX 1905 p. 147ff. Abb. 5—7 und Arndt la glyptothèque Ny-Carlsberg p. 181 Anm. 10. — Zwei weitere Regliken des Kopfes befinden sich im Museo Torlonia: I marmi del M. T. riprod. in fototipia T. XIV 53 und XV 57.

1382 (40) **Kopf eines Athleten.**

Gefunden bei der Piazza Nicosia.

Nach dem stark vorgestreckten Halse liegt es nahe, anzunehmen, daß dieser sorgfältig ausgeführte Kopf von der Statue eines Läufers oder von der eines Ringers stammt, der auf den geeigneten Moment paßt, einen Gegner in möglichst vorteilhafter Weise anzufassen (vgl. n. 322). Die Bildung des Gesichtes erinnert an attische Typen des 4. Jahr-

hunderts. Kürzlich hat man den gewagten Versuch gemacht, das Original des Kopfes für ein Werk aus dem Kreise des Euphranor zu erklären.

Memorie della R. Acc. dei Lincei XIV 1910 p. 270ff. Fig. 23. Jahrbuch d. arch. Inst. XXV 1910 T. 7 p. 171f. Vgl. Römische Mitteilungen VI 1891 p. 304 n. 2. Furtwängler Meisterwerke p. 515 Anm. 4.

1383 (99) **Kopf des Meleagros.**

Vormals auf dem Palatin. Ergänzt der vordere Teil der Nase, die Unterlippe, ein Stück am Kinn.

Der Kopf gibt den unter n. 128 besprochenen Typus wieder. Er ist hinsichtlich der Ausführung dem der vatikanischen Statue überlegen, steht aber beträchtlich hinter dem herrlichen Kopfe in der Villa Medici (vgl. n. 128) zurück.

Röm. Mitteilungen IV 1889 p. 220 n. 14.

1384 (201) **Kopf des Dionysos.**

Vormals im Museo Kircheriano.

In den Haaren des Vorderkopfes bemerken wir zwei runde Vertiefungen. Es genügt, auf unsere n. 245 und 406 hinzuweisen, um zu erkennen, daß hier kurze Stierhörner eingesetzt waren, die den Dargestellten als Dionysos charakterisieren sollten. Vergleichen wir den Kopf mit n. 1383 und seinen Repliken, so muß uns die genaue Übereinstimmung in der Anlage der Haare, besonders um Stirn und Schläfen, auffallen. Die Übereinstimmung geht so weit, daß wir zweifeln können, ob dem Bildhauer des Kopfes ein Original aus der Zeit und Schule des Skopas vorgelegen hat oder ob die Zurichtung des Kopfes zum Dionysos nicht vielmehr sein Werk gewesen ist. Vgl. n. 1351 u. 1375.

1385 (10) **Kopf der Artemis.**

Gefunden bei den Arbeiten am Viktor-Emanuel-Denkmal. Ergänzt beide Brauen, Teile der Augen, die Nase, die Lippen, das Kinn, ein Teil der l. Wange, die Ohren fast ganz. Der aufgebundene Lockenschopf am Hinterkopfe fehlt.

Der mäßig gearbeitete Kopf ist eine Wiederholung des Kopfes der Artemis von Versailles, in der man allgemein und mit Recht ein dem Apoll vom Belvedere nächst-verwandtes Werk erkannt hat (vgl. n. 157).

Revue archéologique 1904 II p. 2ff. Fig. 2.

Fensterwand:

1386 (127) **Kopf eines hellenistischen Kriegers.**

Gefunden bei den Arbeiten der Tiber-Regulierung.

Man erkennt, daß der Helm, obwohl der aus einem besonderen Stücke gearbeitete, obere Teil abhanden gekommen ist, eine der phrygischen Mütze entsprechende Form hatte. Ein derartiger Helm

würde bei einem Römer befremden; in Griechenland begegnet uns diese Form vereinzelt bereits im 5. Jahrhundert v. Chr. (n. 1089), häufiger im 4. Jahrhundert, insbesondere nach den Kriegen Alexanders d. Gr. Das scharf geschnittene Gesicht und der emphatische Ausdruck finden unter hellenistischen Porträts zahlreiche Analogien.

Journal of hellenic studies XXV 1905 p. 94 n. 3.

1387 (543) **Kopf des Apollon.**

Gefunden in dem sogen. Stadium des Palatin.

Der elegant gearbeitete Kopf stammt von einer Apollonstatue des Typus, den wir unter n. 984 besprochen haben. Er repräsentiert in diesem Zimmer mit n. 1380—1385 die Hauptrichtungen der Kunst im 4. Jahrhundert v. Chr.

Zimmer XII.

1388 (552) **Fragment einer Gruppe, Dionysosknabe.**

Gefunden 1864 auf dem Palatin.

Der Knabe ist als Dionysos kenntlich an dem Epheukranz, der das Köpfchen umgibt. Er sitzt auf einer l. Hand, die nach der zarten Behandlung des Fleisches nicht etwa dem greisen Silen (vgl. n. 4), sondern nur einem Jüngling gehört haben kann, und blickt mit lieblichem Lächeln zu seinem Pfleger empor, das r. Ärmchen erhoben, das l. vorgestreckt. Ein Gelehrter hat versucht, die ganze Gruppe mittels eines alten Kupferstiches (Fig. 36) und einer Jünglingsstatue des Madrider Museums (Fig. 37) zu rekonstruieren. Auf dem Stiche ist eine gegenwärtig verschollene Gruppe abgebildet, die sich vormals im Palazzo Farnese befand. Sie zeigt einen Jüngling, der sich mit dem r. Unterarm auf eine bärtige Herme stützt, und auf der r. Hand einen Knaben hält. Zweifellos entspricht nun die genannte Statue in Madrid dem Jüngling auf dem Stiche, abgesehen davon, daß die Seiten vertauscht sind, so genau — besonders charakteristisch sind die Motive des Mantels, der über die Herme geworfen ist, —, daß wir dem Schlusse, der Stich gebe die Gruppe im Spiegelbilde wieder, diese aber und die Madrider Statue seien Kopien des gleichen Originales, ohne Bedenken zustimmen können. Da nun das Knäbchen auf dem Stiche ähnlich bewegt ist, wie das Fragment im hiesigen Museum, ergab sich der weitere Schluß, daß auch dieses von einer Kopie jenes Originales stamme, ein Schluß, der zunächst allgemeine Zustimmung gefunden hat. Als aber die Wiedervereinigung beider Teile mittels Gipsabgüssen versucht wurde, stellte sich heraus, daß beide in verschiedenem Maßstabe gearbeitet sind. Die Madrider Statue ist lebensgroß, während die Hand, auf der das Kind im Thermen-Museum sitzt, auf eine etwas überlebensgroße Figur hinweist, die in den Maßen ungefähr dem Silen mit dem Dionysoskinde (n. 4) und dem

Hermes des Praxiteles in Olympia entsprochen haben muß. Der Gelehrte, der zuerst die Zusammengehörigkeit beider Teile vertreten hatte, sucht diese Schwierigkeit damit zu heben, daß er annimmt, es hätten zwei in verschiedenen Maßen angefertigte Kopien des gleichen Originales existiert; von der einen habe sich der Jüngling, von der andern nur das Kind erhalten — gewiß eine bedenkliche Ausflucht. Soweit unsere Kenntnis der Kopistenpraxis reicht, hat man in der Regel nur Kopien gleicher Größe gearbeitet; wollte man die Maße ändern, wurde die Vorlage stark verkleinert oder ins Kolossale vergrößert. Derselbe Gelehrte hat nun durch einen Bildhauer das Kind bis auf das Größenmaß der Madrider Statue verkleinern und eine Rekonstruktion der Gruppe versuchen lassen; aber man kann unmöglich zugeben, daß

Fig. 36.

Fig. 37.

diese Lösung einen überzeugenden Eindruck macht. Das Kind ist soweit gedreht, daß sein Gesicht dem Beschauer fast vollständig verschwindet; dies ist weder bei der Eirene des Kephisodot der Fall, noch bei dem Hermes in Olympia, und konnte sicher nicht in der Intention des antiken Künstlers liegen. Die Rechte des kleinen Plutos und die Linke des kleinen Dionysos in Olympia haben bestimmte Ziele; in der rekonstruierten Gruppe greift das Kind unbestimmt ins Leere. Außerdem erscheint es ganz unverständlich, wie ein Zeichner nach dieser Gruppe das Bild hätte entwerfen können, das der Stich des Cavalleri wiedergibt, und es wird demnach doch nichts anderes übrigbleiben, als die Annahme der Zusammengehörigkeit von Kind und Jüngling

wieder aufzugeben; scheinen sich doch zwischen beiden bei erneuter Prüfung auch stilistische Widersprüche herauszustellen. Der Gelehrte, der die Gruppe rekonstruiert hat, vermutet in ihrem Originale das Werk eines Schülers des Praxiteles. Wenn dieser Ansatz für das Kind diskutabel erscheint, so dürften wenige Fachgenossen geneigt sein, dem gleichen Ansatz für den Jüngling zuzustimmen. Die ganze Frage bedarf einer erneuten eingehenden Prüfung. Die sicherste Lösung freilich brächte das Wiederauftauchen der verschollenen farnesischen Gruppe.

Klein Praxiteles p. 401 ff. Fig. 81, 82. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 788 n. 2. Jahreshefte des österr. archäol. Instituts XIV 1911 p. 98 ff. Fig. 105. Vgl. Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom I n. 355. Röm. Mitteilungen VIII 1893 p. 258. Berliner philol. Wochenschrift XVIII 1898 p. 311. Klein praxitelische Studien p. 57 ff. Berliner philol. Wochenschrift XX 1900 p. 627 f. Amelung moderner Cicerone Rom I p. 433 ff. Jahrbuch d. arch. Inst. XIX 1904 p. 24 Anm. 1. Klein Geschichte d. griech. Kunst II p. 396 ff. Arndt-Amelung Einzel-Aufnahmen Text zu n. 1585—1587 (Aufnahmen der Madrider Statue).

1389 (551) **Der obere Teil einer Satyrstatuette.**

Er wurde in eine antike Mauer verbaut an der Via Labicana nahe der Torre Pignattara gefunden.

Die Statuette gab den unter n. 12 besprochenen Typus des Satyrknaben mit der Querflöte wieder. An beinahe allen Wiederholungen, die sich von diesem Typus erhalten haben, ist das Instrument verloren gegangen. Hier hat sich unterhalb des Mundes noch ein Stück davon erhalten, aus dem sich deutlich erkennen läßt, daß der Satyr die Querflöte blies. Der Kopf ist mit dem des bogenspannenden Eros (n. 776) und des Mädchens von Anzio (n. 1352) nahe verwandt; mit der Statue von Anzio ist auch die charakteristische Entblößung der einen Schulter zu vergleichen.

Notizie d. scavi 1884 p. 224a. Klein Praxiteles p. 212 n. 16.

1390 (550) **Kopflose Statuette des gleichen Typus.**

Gefunden an der Ecke der Via XX Settembre und der Via Firenze bei der Grundlegung der dortigen Methodistenkirche. Ergänzt der größte Teil des r. Armes — doch ist die Hand antik —, der untere Teil des Pantherfelles, der Stamm und das zugehörige Stück der Plinthe.

Die Ausführung ist glatt und elegant, wohl aus der Zeit Hadrians. Es hat sich hier in der r. Hand ein Stück der Querflöte erhalten.

American Journal of archaeology IX 1894 pl. 18 p. 452, p. 533 ff. S. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 137 n. 1. Vgl. Notizie d. scavi 1893 p. 357 f. Klein Praxiteles p. 212 n. 7.

Zimmer XIII.

1391 (490) **Relief, Pentheus und die Mainaden.**

Gefunden an der Via Portuense in einem kleinen Columbarium, das der englische Botschafter Sir Savile Lumley 1887 in der Vigna Jacobini ausgraben ließ. Es war in die Hinterwand dieses Columbariums zwischen zwei zur Aufnahme von Aschenurnen hergerichteten Nischen eingemauert.

Der Jüngling verteidigt sich mit dem Schwerte gegen zwei Frauen, die von links und von rechts auf ihn einstürmen. Beide strecken ihm

mit dem l. Arme eine Schlange entgegen und schwingen mit der r. Hand jede einen lanzenartigen Thyrsus gegen sein Haupt. Das Relief hat drei verschiedene Deutungen erfahren, auf Orestes, den die Eumeniden verfolgen, auf den thrakischen König Lykurgos, der gegen den bakchischen Thiasos wütet, und auf Pentheus, der von den Mainaden angegriffen wird. Aber Thyrsen gehören nicht zu den Attributen der Eumeniden, und der angebliche Lykurgos greift nicht an, sondern wehrt sich; auch ist der thrakische König niemals unbärtig dargestellt worden. Dagegen fallen alle Schwierigkeiten bei der dritten Deutung weg. Die Darstellung weist so befremdliche Seltsamkeiten auf, daß es nicht zu verwundern ist, wenn an dem antiken Ursprung des Reliefs gezweifelt werden konnte. Doch scheinen die Fundberichte und die Existenz einer photographischen Aufnahme, die das Relief noch an Ort und Stelle zeigt, jeden Zweifel auszuschließen.

Bullettino comunale XV 1887 T. XIII p. 215 ff. Vgl. Notizie d. scavi 1887 p. 186 f. Jahrbuch d. arch. Inst. VII 1892 p. 154 Anm. 4. Roscher mythol. Lexikon III 2 p. 1939.

1392 (8549) **Fragment eines Frieses.**

Der Fries — zweifellos originale griechische Arbeit — stellte ein Pferderennen dar. Der letzte Reiter auf dem erhaltenen Fragmente ist gestürzt und wird von seinem Pferde an den Zügeln geschleift. Die ganze sorgfältig-frische Ausführung, die den vollen Reiz einer feinen Zeichnung hat, und der schlank gebaute Typus der Pferde läßt uns keinen Zweifel darüber, daß wir ein Werk aus der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. vor Augen haben. Den Ort zu bestimmen, an dem es gearbeitet wurde, ist zurzeit unmöglich, doch scheinen die Städte des griechischen Festlandes nicht in Frage zu kommen.

Über den Pferdetypus vgl. Amelung Nachwort zu Cherbuliez athen. Plaudereien üb. ein Pferd d. Phidias (übers. v. J. Riedisser) p. 257 ff.

1393 (130) **Behelmter bärtiger Kopf.**

Gefunden in der Nähe von Porta Maggiore bei dem Grabe der Sklaven und Freigelassenen der Statilier. Ergänzt die Nase und je ein kleines Stück in der Stirn und der rechten Schnurrbarthälfte.

Der Kopf stammt, wie wir aus seiner lebhaften Wendung nach der r. Schulter schließen können, von einer heftig bewegten Statue. Der kegelförmige Lederhelm mit langem Nackenschutz und schmalen Backenlaschen, die aufgerollt und untergesteckt sind, verrät uns, daß es sich um einen Krieger handelt, augenscheinlich um einen Heros, denn die Gesichtszüge sind ideal gehalten. Was ihnen ihr besonderes Gepräge gibt — die längliche Form des Ganzen, die Form der Augen und insbesondere der Lider, die Form des Mundes mit der breiten vollen Unterlippe, die Art, wie die Haarlocken stilisiert sind —, stimmt mit all dem überein, was sich an dem Porträt des Perikles (n. 276) und stilistisch verwandten Skulpturen (n. 377, 852, 1027, 1028, 1033,

1275, 1376) als Eigenart des Kresilas, eines jüngeren Zeitgenossen des Pheidias und Polyklet, herausgestellt hat. Zweifellos hat die Statue, von der dieser Kopf stammt, zu einer Gruppe gehört; ihre starke Bewegung muß durch eine andere Figur motiviert gewesen sein. Dies, die Kegelform des Helmes, die an manche Darstellungen des Odysseus erinnert, und die Tatsache, daß man auch von dem Diomedes, der gleichfalls dem Kresilas zugeschrieben wird, vermutet hatte, er habe ursprünglich zu einer Gruppe gehört, veranlaßten einen Gelehrten, den Kopf als Odysseus zu deuten und ihn für ein Fragment eben der Figur zu erklären, die mit dem Diomedes jene Gruppe gebildet hätte. Diese sei unter anderem auf dem Relief n. 1815, in jüngere Formen übersetzt, zu erkennen: die Helden kehren vom Raube des Palladion heim; Odysseus will sich des glücklicheren Genossen entledigen und zieht das Schwert; das hat Diomedes wahrgenommen; stolz und verächtlich wendet er nur den Kopf zu dem hinterlistigen Schlaukopf um, der scheu zur Seite weicht. So gut das alles zu klappen scheint, es bleiben doch einige Schwierigkeiten. Der Helm des hier besprochenen Kopfes entspricht in seiner Form nicht dem pilos-artigen Helme, wie man ihn auf einer attischen Vase, deren Bild den gleichen Mythos darstellt, zu erkennen meint. Sehr auffällig wäre für den beweglichen Odysseus, besonders in dieser Situation, die Masse langer Haare, die breit und voll unter dem Nackenschirme sichtbar wird und augenscheinlich noch weit über den Rücken herabhing. Die Figur des Diomedes ist nicht so stark bewegt, daß sie notwendig zu einer Gruppe gehört haben müßte. Wenn sie auf einer Vase und dem Relief n. 1815 mit anderen Gestalten gruppiert ist, so genügt es, dagegen auf das Beispiel der sog. Penelope (n. 89) hinzuweisen. Wir werden demnach besser tun, bei dem Kopfe zunächst auf eine bestimmte Deutung zu verzichten; jeder weitere Versuch wird aber vor allem auf die beiden besonders auffallenden Äußerlichkeiten in seiner Charakteristik Rücksicht nehmen müssen: auf den eigenartigen Helm und die langwallenden Haupthaare. In der Entwicklung des kresiläischen Stiles findet der Kopf etwa in der Mitte zwischen dem Porträt des Perikles und dem des Strategen im Antiquarium communale (n. 1033) seinen Platz. Die Arbeit der Kopie ist sorgfältig, aber flau.

Brizio pitture e sepolcreti scop. sull' Esquilino T. III 10 p. 122 u. 134. Röm. Mitteilungen XVI 1901 T. III p. 33ff.

1394 (503) Relief, Prometheus vom Adler zerfleischt.

Gefunden bei den Arbeiten der Tiber-Regulierung.

Die pathetische Emphase, mit der die kühn herausgearbeitete Figur des Prometheus behandelt ist, die nahe Verwandtschaft, die zwischen der Anlage dieser Figur und der des Laokoon (n. 151) obwaltet, endlich auch die naturalistische Wiedergabe des Felsenhinter-

grundes beweisen, daß wir es mit einer Erfindung der spät-hellenistischen Kunst zu tun haben. Die Ausführung ist etwas trocken, aber dabei charaktervoll.

Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XXIX. Milani Studi e materiali III 1905 p. 208f. Fig. 9. Vgl. Cultrera saggi sull' arte ellenistica e greco-romana I p. 99ff. Altertümer v. Pergamon VII T. XXXVII p. 175ff.

1395 (31) **Kopf eines hellenistischen Dichters.**

Ehemals im Palazzo del Commercio, von wo er im Jahre 1872 auf den Palatin gebracht wurde (Sulle scoperte archeol. della città e prov. di Roma negli anni 1871—1872. Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom III p. 309). Vom Palatin kam er mit der übrigen Skulpturensammlung ins Thermen-Museum. Ergänzt der vordere Teil der Nase.

Er gibt den unter n. 814 besprochenen Typus wieder, ist aber mit Epheu bekränzt, was uns berechtigt, in diesem häufig vorkommenden Porträt — vgl. hierselbst Museumsnummer 612 — einen Dichter zu erkennen.

Ann. dell' Inst. 1873 Tav. d'agg. L p. 98ff. Comparetti-De Petra la villa ercolanense dei Pisoni T. IV 1, 2 p. 36ff. Bernoulli griech. Ikonographie II T. XXIIIa p. 163 n. 13, p. 168 u. 171. Hekler Bildniskunst der Griechen u. Römer p. XXVI T. 118b. Vgl. Bull. dell' Inst. 1872 p. 36. Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom I n. 1770. Bernoulli röm. Ikonographie I p. 278.

1396 (1236) **Kopf des Sokrates.**

Gefunden 1892 bei der Fundamentierung des Denkmals für Vittorio Emanuele. Ergänzt der vordere Teil der Nase, zwei Stücke an der Stirn oberhalb der Augen, das l. obere Augenlid.

Der Kopf gibt den gleichen Typus wie das kapitolinische Exemplar n. 809, jedoch in besserer Ausführung wieder.

Abh. d. preuß. Ak. d. Wissensch. 1908 (Kekule von Stradonitz die Bildnisse des Sokrates) p. 23 u. 47 n. 3 Abb. 26. Hekler Bildniskunst d. Griech. u. Röm. p. XIII T. 20. Vgl. Notizie d. scavi 1892 p. 345 n. 6. Bernoulli griech. Ikonographie I p. 187 n. 10.

1397 **Teil eines zylinderförmigen Reliefs mit drei Figuren tanzender Mainaden.**

Ehemals in der Sammlung Sciarra.

Die Mainaden gehören zu dem Figuren-Zyklus, den wir unter n. 946 besprochen haben. Vgl. auch n. 1521. Das Relief kann eine Basis oder einen Altar geschmückt haben. Die Arbeit ist einfach, aber matt.

1398 (502) **Fragmentiertes Relief, drei Frauengestalten.**

Vormals auf dem Palatin.

Das nachlässig ausgeführte Relief erinnert in der Anlage wie in dem Stile an die Medeia-, Orpheus- und Peirithoosreliefs, über die wir unter n. 1154, 1883 und 1908 gesprochen haben, und scheint wie diese auf ein in dem Kreise des Pheidias geschaffenes Original zurückzugehen. Ein Forscher nimmt an, daß sich die Erfinder aller dieser Reliefkompositionen durch Motive der polygnotischen Malerei bestimmen ließen, und versucht den Einfluß des malerischen Vorbildes, das er auch für das auf dem Palatin gefundene Relief voraussetzt, noch auf einem anderen Denkmale nachzuweisen, nämlich auf der in

Herculaneum gefundenen marmornen Bildplatte, die den Künstlernamen des Atheners Alexandros trägt. Allerdings zeigen die drei Hauptfiguren des Bildes, die durch die beigeschriebenen Inschriften als Leto, Niobe und Phoibe bezeichnet sind, eine gewisse Verwandtschaft mit den drei Frauengestalten unseres Reliefs. Doch ist diese Verwandtschaft nur eine oberflächliche und keineswegs ausreichend, um die Zurückführung beider Werke auf dasselbe Original zu rechtfertigen. Ein anderer Gelehrter hat ein im vatikanischen Museum befindliches Fragment (n. 119a) als zu unserem Relief gehörig nachgewiesen. Es hat sich darauf der obere Teil der in der Mitte dargestellten Frauenfigur erhalten, deren mit einem Diadem geschmückter Kopf der rechts stehenden Frau zugewendet ist. Ein Gipsabguß dieses Fragmentes ist in das Relief des Thermenmuseums eingefügt worden.

Bullettino comunale XXV 1897 T. V p. 73ff. Robert die Knöchelspielerinnen des Alexandros (Halle 1897) p. 4ff. (Abbildung auf p. 4). Röm. Mitteilungen XIV 1899 T. I p. 3ff. Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. XIII 1902 p. 153f. Abb. 5.

1399 (508) **Reliefragment, Hermes.**

Gefunden auf dem Palatin.

Das Fragment rührt von einer Wiederholung der unter n. 1883 besprochenen Reliefkomposition her, die Hermes darstellt im Begriff, Eurydike von Orpheus wieder zu trennen. Erhalten ist hier nur der obere Teil der Hermes und auch dieser stark bestoßen. Die Ausführung ist stilgetreuer, aber weniger sorgfältig als an dem albanischen Exemplare.

Bloch griechischer Wandschmuck p. 7. Bullettino comunale XXV 1897 p. 76 Fig. 1. Vgl. Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom III n. 3730. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1199.

1400 (479) **Fragment eines hellenistischen Reliefs.**

Erhalten sind von dem vortrefflich ausgeführten Relief nur der in Dreiviertelansicht wiedergegebene obere Teil eines bärtigen Kriegers und der Profilkopf wie die r. Hand eines Jünglings. Die Blicke beider Figuren sind mit dem Ausdrucke gespannter Aufmerksamkeit nach links gerichtet, als stehe von dort her die Ankunft eines Feindes bevor. Der Jüngling redet seinem Gefährten eifrig zu und gestikuliert dabei mit der erhobenen R., deren Daumen und Zeigefinger leicht vorgestreckt sind. Der bärtige Krieger trägt auf dem Rücken Bogen und Köcher und hält in der R. ein in der Scheide geborgenes Schwert, während seine L. in den Bügel des Schildes greift; sein Visierhelm ist mit zwei zahnförmigen Aufsätzen versehen. Die Deutung auf Odysseus und Diomedes, wie sie des herannahenden Dolon gewahr werden, wird bestätigt durch ein ebenfalls fragmentiertes Relief, von dem sich aber außer der Gruppe der beiden Griechen links von einem Baum mit dichter Krone der Oberkörper des Dolon erhalten hat. Die beiden Reliefs stimmen zwar nicht soweit überein, daß man sagen könnte, sie

seien nach demselben Modell gearbeitet, sind sich aber doch so ähnlich, daß es wohl erlaubt ist, beide auf den gleichen Gegenstand zu deuten, und diesem Schlusse dürfte auch die Beobachtung nicht widersprechen, daß bei der Darstellung des gleichen Abenteuers in der Ilias (X 260ff.) Odysseus, nicht Diomedes als beratender Sprecher eingeführt wird. Das Fragment stammt augenscheinlich von einem originalen hellenistischen Relief etwa des 3. Jahrhunderts v. Chr.

Ausonia II 1907 p. 1f. Fig. 1.— Das entsprechende Relief: Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XLV. Ein drittes Exemplar soll sich im Hofmuseum in Wien befinden.

1401 (140) **Kopf des Sophokles.**

Gefunden bei den Arbeiten der Tiber-Regulierung. Ergänzt die Nase und die Lippen.

Der Kopf gehört einer Gruppe von Bildnissen an, die augenscheinlich alle mit größerer oder geringerer Freiheit nach dem gleichen Originale gearbeitet sind. Dieses Original muß an der Wende des 5. zum 4. Jahrhundert v. Chr. entstanden sein. Physiognomische Ähnlichkeit und die Gleichheit der Anlage in den Haarpartien, die Stirn und Schläfen umgeben, läßt uns darin das Vorbild erkennen, nach dem der Künstler des Originals der lateranensischen Sophokles-Statue (n. 1180) mittels Übertragung in den reicheren effektvolleren Stil der späteren Zeit sein stark idealisiertes Bild des Tragikers geschaffen hat. Man hat dieser Kombination mit Unrecht widersprochen; die übereinstimmenden Züge beider Köpfe überwiegen entschieden die Abweichungen, die sich alle aus jener Übertragung und der idealisierenden Tendenz des jüngeren Werkes erklären. Als Kunstwerk macht der ältere Typus keinen bedeutenden Eindruck, doch scheint er schlicht und treu das Bild der Wirklichkeit wiederzugeben. Allerdings könnte auch er nicht unmittelbar nach dem lebenden Modell gearbeitet sein, denn Sophokles war zu der Zeit, in die wir die Entstehung dieses Bildnisses datieren müssen, ein Greis oder bereits verstorben. Wir haben also auch für diesen Typus noch ein älteres Vorbild vorauszusetzen, das den Dichter darstellte etwa zur Zeit, da er den „König Oidipus" geschaffen. Vgl. n. 149.

Bernoulli griech. Ikonographie I p. 142 n. 3. Vgl. Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890 p. 160ff.; XI 1896 p. 170ff. und die bei Bernoulli verzeichnete Literatur.

1402 (515) **Fragment eines Reliefs mit dem Oberkörper des Apollon.**

Der Gott ist übereinstimmend mit dem Typus der Statue n. 258 dargestellt. Auf dem Schallkasten der Kithara bemerken wir zwei Raben in flachem Relief, die heiligen Vögel des Gottes.

1403 (39113) **Relief mit Darstellung einer Landschaft.**

Gefunden i. J. 1906 beim Bau des Palazzo Mengarini auf dem Quirinal (oberhalb des südlichsten Teiles des Giardino Colonna). Das Relief ist rechts unvollständig und in den erhaltenen Teilen sehr bestoßen.

Unter überhängenden Felsen, aus denen links eine Quelle niedersprudelt, steht eine Herde von Rindern, Schafen und Ziegen gedrängt. Der Wächterhund blickt von der Höhe der Felsen abwärts; er steht neben einer Platane, deren kümmerlich belaubte Äste sich in weitem Bogen rechtshin erstrecken. Unter ihnen hockt auf dem Gipfel der Felsen eine kleine Gestalt, die wir an dem einen erhaltenen Bocksfuß und der Syrinx in der gesenkten R. als Pan erkennen. Rechts von ihm steht ein offenes Kapellchen, dessen Giebeldach baldachinartig von vier korinthischen Säulen getragen wird. Im Innern der Kapelle, zu der rechts sechs Stufen emporführen, ist auf niedriger Basis ein Bild der laufenden, schießenden Artemis aufgestellt, im Giebel Aktaion gebildet, wie er von zwei Hunden angefallen wird. Rechts von den Stufen ein bekränzter Altar mit wehender Flamme; ein Zicklein ist emporgestiegen und frißt von den Blumengewinden. Auf dem fehlenden Teile war vielleicht der Hirt der Herde dargestellt; aber auch ohne ihn wäre die Komposition verständlich; man braucht nur an die Mosaikbilder n. 164 u. Bd. I p. 159 unten zu erinnern. Nach einem Gemälde dieser Art mag auch das Relief gearbeitet sein. Der Bildhauer hat sich mit äußerlich-dekorativer Wirkung begnügt und dabei den Bohrer so häufig verwendet, daß man seine Arbeit mit Recht in die späte Kaiserzeit datiert hat. Ganz liederlich ist die Perspektive behandelt.

Bollettino d'arte II 1908 VII p. 241 ff. mit Tafel. Vgl. Notizie d. scavi 1906 p. 246 ff. — Zu der Figur der Artemis vgl. Clarac 564 C 1218 C (Bronzestatuette in Neapel), zu dem Giebelrelief Amelung Führer durch d. Ant. in Florenz p. 188, zu dem Typus idyllischer Sakral-Landschaft Röm. Mitteilungen XXVI 1911 p. 82 ff.

Fensterwand:

1404 (1239) **Griechischer Porträtkopf.**

Der vorzüglich gearbeitete Kopf gibt ein Original aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. wieder. Vgl. n. 240 u. 1138.

Vgl. über einen ähnlichen Typus Ausonia II 1907 p. 235 ff.

1405 (488) **Votivrelief, dem Zeus Xenios geweiht.**

Das Fragment befand sich, unmittelbar bevor es in das Thermen-Museum übertragen wurde, in dem Antikenkabinett der römischen Universität, vorher in dem Hause eines Signor d'Este, wo es der damalige Direktor der vatikanischen Bibliothek, Girolamo Amati († 1834), beschrieb und die darauf angebrachte Inschrift kopierte (Amati Vat. 9754 f. 33).

Die unter der Darstellung eingegrabene Inschrift gibt an, daß eine Person, deren Name fehlt und von deren Vatersnamen nur die zweite Hälfte erhalten ist, dieses Relief infolge eines Traumes dem Zeus Xenios weihte, d. i. dem Zeus, der das Gastrecht wahrt. Diesen Gott haben wir offenbar in der Hauptfigur des Reliefs zu erkennen. Er sitzt, einen knorrigen Stab in der L. haltend, auf einem Pfühle, über den ein Teppich ausgebreitet ist, und streckt den r. Arm nach einer Figur aus, von der sich nur ein Gewandrest unmittelbar neben dem links herabreichenden Bruche erhalten hat und die vermutlich den

Fig. 38.

Dedikanten darstellte; der untere Teil des Gottes bis zu den Knien ist von einem Himation bedeckt; unterhalb des l. Vorderarmes sitzt auf dem Pfühle der Adler. Die bildliche Darstellung wie die Inschrift, von der das beistehende Faksimile einen Begriff gibt (Fig. 38), zeichnet sich durch mancherlei Absonderlichkeiten aus. Der knorrige Stab dürfte als Attribut des Zeus einzig in seiner Art sein. Der Adler ist in streng typischer, man möchte beinahe sagen heraldischer Weise stilisiert. Bei der Wiedergabe der Schmalseite des Pfühles hat der Bildhauer, wie es vielfach in der archaischen Kunst geschieht, von der Perspektive Abstand genommen. Die Weise, in der die Falten des Himations charakterisiert sind, erinnert an eine im 5. Jahrhundert v. Chr. übliche Gewandbehandlung, unterscheidet sich aber von ihr durch eine ganz unmotivierte Unruhe, die den Eindruck erweckt, als werde der Stoff durch den Wind gekräuselt. An den Beinen des Gottes fällt die eigentümlich stumpfe Modellierung auf. Die Inschrift enhält eine grammatische Monstrosität: *Διεί* statt *Διί*. Der Buchstabe N zeigt eine archaische, das A hingegen eine junge Form: N, A. Die Striche der Buchstaben laufen vielfach in die Schwänzchen aus, denen wir erst in späthellenistischer Zeit begegnen. Nach dem ersten Eindrucke könnte man geneigt sein, dieses Fragment für ein modernes Machwerk zu erklären. Doch widerspricht dieser Auffassung die Tatsache, daß seine Existenz sich mindestens bis zum Anfange der dreißiger Jahre des vergangenen Jahrhunderts zurückverfolgen läßt, also bis in eine Zeit, in der die archäologische und epigraphische Kenntnis zu wenig fortgeschritten war, als daß sie die für eine so gelehrte Fälschung erforderlichen Mittel hätte darbieten können. Außerdem sind neuerdings auf dem Esquilin zwei Fragmente eines Reliefs gefunden worden, die ähnliche stilistische Eigentümlichkeiten aufweisen und deren antiker Ursprung über allen Zweifel erhaben ist. Wir haben demnach diese Reliefs einer eigentümlichen archaisierenden Richtung zuzuschreiben, einer Richtung, die sich in dem Exemplare des Thermenmuseums nicht nur auf die bildliche Darstellung sondern auch auf den Buchstabencharakter der Inschrift erstreckt. Leider bietet die Inschrift keine

festen Anhaltspunkte für eine bestimmtere Datierung dar; denn nach dem Urteil eines bewährten Epigraphikers läßt sie einen sehr weiten Spielraum offen, etwa zwischen dem Anfang des 1. Jahrhunderts v. Chr. und dem vorgerückten 2. Jahrhundert n. Chr.

Arndt la glyptothèque Ny-Carlsberg p. 64 Fig. 34. Vgl. Inscr. graecae Sic. et It. ed. Kaibel n. 990.

Vor dem 1. Fenster:

1406 (498) **Fragment eines Reliefs mit dem Kopf einer Moire.**

Ehemals im Museo Kircheriano.

Der außerordentlich, fast gemmenartig-fein geschnittene Kopf stammt von einer Darstellung der drei Schicksalsgöttinnen (Moiren), die der Geburt der Athena beiwohnen, einer Darstellung, die wir durch zwei vollständige Wiederholungen kennen. Zwei von den Göttinnen stehen, die dritte sitzt; von den stehenden hält die eine Lostafeln in der L., die andere eine geöffnete Rolle; die sitzende spinnt. Zu einer Replik dieser Figur gehörte der hier erhaltene Kopf. Das Vorbild muß ein Künstler des 4. Jahrhunderts v. Chr. aus praxitelischem Kreise geschaffen haben. Vgl. 110, 111.

Jahreshefte d. österr. arch. Inst. VI 1903 p. 101 Fig. 49. — Die Darstellung der Moiren ist ganz erhalten auf einem Relief in Tegel (Jahresh. a. a. O. p. 99 Fig. 48; moderner Cicerone Rom I p. 430) und auf dem Madrider Puteal (R. von Schneider die Geburt der Athena, Abhandl. d. arch.-epigr. Seminars in Wien 1880 T. I; Amelung die Basis d. Praxiteles in Mantinea p. 13 Abb. 1; Arndt-Amelung Einzel-Aufnahmen n. 1726—1728).

Rechts von dem Fenster:

1407 (1248) **Porträtkopf eines hellenistischen Herrschers.**

Ehemals auf dem Palatin.

Der Stil dieses interessanten, bedeutenden Kopfes deutet auf die hellenistische Zeit, die das Haupt umgebende Binde auf einen Herrscher. Wenn die Züge des Kopfes an manche Satyrtypen erinnern, so wird der Grund dieser Bildung ganz individueller Art gewesen sein. Ein Gelehrter hat in dem Kopfe ein Porträt Antiochos VI. erkennen wollen, doch bieten die Münzen mit dem Bilde dieses Königs keine Möglichkeit, eine derartige Annahme zu begründen.

Journal of hell. studies XXV 1905 T. IX 1 p. 97f. Fig. 1. Hekler Bildniskunst d. Griech. u. Röm. T. 124a. Vgl. Catal. of greek coins in the Brit. Mus. The Seleucid kings of Syria pl. XIX. Altertümer von Pergamon VII p. 144f. T. XXXII.

Vor dem rechten Fenster:

1408 (506) **Relieffragment, Anaximandros.**

Es wurde, in eine Mauer verbaut, an der Via delle sette sale bei der Grundlegung des Klosters der Soeurs de Cluny gefunden.

Erhalten ist der obere Teil eines offenbar sitzenden, bärtigen Mannes mit stark durchfurchtem Gesicht und spärlichem Haupthaare, der, in Nachdenken versunken, die l. Hand an die Wange gelegt hält. Die Formengebung entspricht der naturalistischen Richtung der hel-

lenistischen Kunst. Über dem Kopfe des Mannes ist der Name [A]naximandros eingemeißelt. Die früher geäußerten Ansichten, nach denen damit der Künstler des Reliefs oder ein Verstorbener namhaft gemacht wäre, dessen Grab das Relief geschmückt habe, können wir als erledigt betrachten, nachdem sich das Fragment eines stilistisch und in den Größenverhältnissen vollkommen entsprechenden Reliefs gefunden hat, auf dem ein ebenfalls sitzender Mann durch eine in den gleichen Schriftformen gehaltene Inschrift am Sitze als Eudoxos bezeichnet ist. Augenscheinlich stellte also dieses Relief den berühmten Mathematiker, Naturforscher und Philosophen Eudoxos aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. dar, unser Relief den ionischen Naturphilosophen Anaximandros. Da seine Tätigkeit in das 6. Jahrhundert v. Chr. fiel, kann es sich nicht um ein ikonisches, sondern nur um ein frei erfundenes Porträt handeln, wie es in denen der sieben Weisen (n. 274, 275, 393) eine Analogie findet.

Bernoulli griech. Ikonographie I p. 73f. Abb. 13. Vgl. Bullettino comunale XIV 1886 p. 286, p. 320 n. 10. Das Faksimile der Inschrift daselbst T. XI, XII n. 10. — Das Eudoxos-Relief befindet sich heute im Kunsthistorischen Landesmuseum zu Budapest. Über Eudoxos s. Pauly-Wissowa Realenzyklopädie VI 1 p. 930 n. 8.

1409 (13130) **Relief-Fragment, Kopf eines Pferdes und Arm eines Kriegers mit Schild** (jetzt vor dem l. Fenster).

Gefunden bei den Arbeiten der Tiber-Regullerung.

Das Relief, von dem dieses hervorragend fein ausgeführte Fragment stammt, war augenscheinlich eine Arbeit der ersten Kaiserzeit. Der Schild hat eine oblonge Form.

Zimmer XIII.

1410 (625) **Männlicher Kolossalkopf, Clodius Albinus (?).**

Vormals auf dem Palatin.

Der Stil und die Anordnung des Haares wie des Bartes deuten auf den Übergang vom 2. zum 3. Jahrhundert n. Chr. Der Kopf erinnert an die Porträts des Clodius Albinus (vgl. n. 182). Wenn diese eine etwas klobigere Nasenspitze und einen etwas kürzeren Bart zeigen, ist es doch zweifelhaft, ob wir deshalb berechtigt sind, dem hiesigen Kopfe die gleiche Benennung abzustreiten.

1411 (9173) **Dreieckige Reliefplatte mit Darstellung der Isis.**

Ehemals im Museo Kircheriano.

Das Relief war augenscheinlich bestimmt, das Giebelfeld einer kleinen Aedicula zu schmücken. Die Göttin, kenntlich an dem Sistrum in der erhobenen R., sitzt auf einem großen laufenden Hunde. Es ist Isis Sothis, die Herrin des Himmels, auf dem Siriushunde. In dem Grunde bemerken wir unregelmäßig verteilte Löcher; offenbar waren darin metallene Sterne eingesetzt, und die ganze Darstellung ent-

sprach also dem Schmucke des Tympanon an der Fassade des Iseum Campense (Cassius Dio LXIX 10; Sitzungsberichte d. Berl. Akademie 1909 p. 640ff. T. IV; Sitzungsberichte d. Heidelberger Akad. 1910 VII p. 10f. Taf. n. 4). Das schlecht gearbeitete Relief stammt aus spätrömischer Zeit.

Vgl. Roscher mythol. Lexikon II 1 p. 434.

1412 (165) **Relief, Prozession von Togati vor der Front eines Tempels.**

Nur der obere Teil besteht aus Marmor; er befand sich, ehe er in das Museum gelangte, in dem Atelier des Bildhauers Viti. Über die früheren Schicksale des Fragmentes vgl. Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom III p. 35. Der untere Teil ist ein Gipsabguß des zugehörigen Fragmentes im lateranischen Museum n. 1146.

Das obere Fragment zeigt die Vorderseite eines Tempels römisch-korinthischer Ordnung. Obwohl davon nur etwas mehr als die Hälfte erhalten ist, genügt dies, um zu erkennen, daß der Tempel zehn Säulen in der Front hatte, was mit Unrecht bestritten worden ist. Der Giebelschmuck bezieht sich auf die Gründungssage der Stadt Rom. Genau in der Mitte ist Rhea Silvia gelagert; die beiden Beine und die eine Hand mit der Lanze, die sich rechts von ihr erhalten haben, rühren von Mars her, der zu der Jungfrau herabschwebt; links von ihr sieht man die Wölfin, die Romulus und Remus säugt, und zwei Hirten, die sich ihr unter Gebärden der Verwunderung nähern; in der l. Ecke des Giebels lagern ein Schaf und ein Widder. Zwei in ganz flachem Relief wiedergegebene Rutenbündel (fasces), die man innerhalb der Säulenhalle, das eine zwischen der ersten und der zweiten, das andere zwischen der vierten und fünften Säule (von links) wahrnimmt, beweisen, daß auf dem unteren fehlenden Stücke des Reliefs eine Handlung dargestellt war, bei der Liktoren auftraten. Ein Gelehrter hat diesen fehlenden Teil in dem unter n. 1146 besprochenen Fragmente des lateranischen Museums nachgewiesen. Ein Abguß dieses Stückes ist hier mit dem oberen Teile vereinigt. Derselbe Gelehrte glaubte ferner, das Gebäude, das auf dem Bruchstücke dargestellt ist, mit Sicherheit für den Tempel erklären zu können, den Hadrian an der sacra Via der Venus und Roma erbaute, und demnach die Hauptfigur des lateranischen Reliefs auf denselben Kaiser beziehen zu dürfen. Tatsächlich war auch der Doppeltempel des Hadrian ein Dekastylos, und der Schmuck des Giebelfeldes würde vortrefflich für die der Roma geweihte Seite passen. Aber die ganze Kombination scheitert an zwei Beobachtungen. Der Stil des Reliefs, vor allem der erhaltenen Köpfe, ist weder hadrianisch, noch, wie man auch behauptet hat, spät-trajanisch; er entspricht durchaus dem Stil der iulisch-claudischen Epoche. Ferner wird auf späteren Reliefs der Kaiser, der Genius des Senats und die eine oder andere Persönlichkeit im Gefolge wohl noch mit dem Umwurf der Toga dargestellt, wie er in der ersten Kaiserzeit üblich war, die Mehrzahl der

Figuren aber folgt der jeweiligen späteren Mode. Auf unserem Relief tragen die vier Männer, deren Tracht sich erkennen läßt, die Toga insgesamt nach jener älteren Weise, und es ist mit Recht behauptet worden, daß die Figur, die Thorwaldsen mit dem Trajanskopfe ausgestattet hat, nicht den Kaiser habe darstellen können, daß wir diesen vielmehr weiter rechts vorauszusetzen haben. Wir haben den Tempel also unter den Gebäuden der augusteischen Zeit zu suchen; seine Bestimmung bleibt ferneren Studien vorbehalten. Die dargestellte Prozession kann weder zu einem Triumph in Beziehung gestanden, noch religiösen Charakter gehabt haben, da alle Beteiligten unbekränzt sind.

Raoul-Rochette monuments inédits pl. VIII 1 p. 35. Canina architettura antica, sezione III, T. XXXIII 1. Römische Mitteilungen X 1895 T. V p. 244—251. Zeitschrift f. bild. Kunst N. F. XIII 1902 p. 152f. Abb. 4. Moderner Cicerone Rom I p. 329 mit Abb. Petersen vom alten Rom[4] p. 86f. Weitere ältere Literatur bei Matz-Duhn III n. 3519. Neuerdings vgl. Papers of the British school at Rome IV p. 247ff. (bes. p. 248 Anm. 4). Berliner philol. Wochenschrift 1911 p. 1239f.

1413 (1222) Büste der Sabina, der Gattin des Hadrian.

Gefunden an der Via Appia. — Bollettino d'arte III 1909 VIII T. I p. 288. Hekler Bildniskunst d. Griech. u. Röm. p. XLI T. 257a.

1414 (644) Kopf des Gallienus.

Gefunden im Haus der Vestalinnen (vgl. Bd. II p. 152f.).

Die Ausführung des Kopfes ist für seine Zeit verhältnismäßig sehr fein. Hekler a. a. O. p. XLVI T. 298.

1415 (629) Kopf der Sabina.

Gefunden bei dem Bau des Monumentes für Vittorio Emanuele. Ergänzt der vordere Teil der Nase.

An dem Teile des Mantels, der über den Kopf gezogen ist, haben sich Reste roter Farbe erhalten. Vgl. n. 1413. Hekler p. XLI T. 257b.

1416 (162) Kopf der jüngeren Faustina oder Lucilla.

Gefunden im Haus der Vestalinnen (vgl. Bd. II p. 152f.). Bernoulli röm. Ikonographie. II 2 p. 194 n. 6. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 756, 757. Hekler p. XLIV T. 284b.

1417 (1219) Vortreffliche Büste des Antoninus Pius.

Gefunden auf dem Palatin, in dem nördlichen Teile der Halle, die das sogen. Stadium umgibt. — Monumenti pubbl. dall' accad. dei Lincei V 1895 p. 81ff. Fig. 36. Notizie d. scavi 1893 p. 163b. Hekler T. 264b.

1418 Fragmente eines historischen Reliefs.

Gefunden Ende des vorigen Jahrhunderts beim Bau des halbrunden Palastes an der Nordseite der Piazza dell' Esedra.

Erhalten sind neun Fragmente. Fünf von ihnen stammen von einer Darstellung in teilweise sehr hohem, teilweise flacherem Relief. Diese war augenscheinlich von einer reichen Architektur umrahmt, zu der die vier übrigen Fragmente gehörten. Wir sehen zwei ver-

kröpfte Gebälkstücke mit Zahnschnitten, Perlschnüren, Blattreihen und einem außerordentlich zart gearbeiteten Friesstreifen mit Greifen, die paarweise einem Kandelaber zugewendet sind. Das Gebälk wurde nicht von Säulen, sondern von naturalistisch gebildeten Palmen getragen, von denen sich an diesen Fragmenten nur die Blattkronen erhalten haben. Einen Palmenstamm bemerken wir im Rücken des Fragmentes eines bekleideten Jünglings, der demnach an eine der Palmen lehnend dargestellt war. Der Rücken des in der Größe entsprechenden nackten Jünglingstorso ist abgesplittert; wir werden annehmen dürfen, daß er ebenfalls gegen einen der Palmenstämme lehnte. Das Motiv der Palmen an Stelle der Säulen kehrt an keiner anderen antiken Architektur wieder, findet sich aber an gemalten Architekturen pompejanischer Wände vierten Stiles. Wegen des Motives von Figuren, die vor Säulen gestellt sind, vergleiche man drei spätrömische Fundstücke aus Korinth — zwei orientalisch gekleidete Jünglinge und eine weibliche Gestalt, die vor Pfeilern mit korinthischen Kapitellen stehen. Auf dem größten der Relieffragmente sehen wir den Kopf eines Flamen — kenntlich an seiner helmartigen Kappe (vgl. n. 893) — vor der Fassade eines Tempels tuskanischer Ordnung mit dorischem Gebälk, aber ohne Triglyphen. Hinter den Säulen, die unkanelliert sind und deren Hals von zwei Ringen umschlossen wird, ist das Türgewände und links von der Stirn des Flamen ein halbgeöffneter Türflügel sichtbar. In dem Giebelrelief hat man eine Darstellung des Auspicium erkennen wollen, das die erste Anlage Roms auf dem Palatin, der Wahl des Romulus entsprechend, sanktionierte. Man hat die Figuren — von rechts nach links — so gedeutet: Remus mit dem Hirtenstabe sitzend und zur Mitte emporschauend; Dea Murcia (?) als Vertreterin des Aventin, den Remus für die Gründung der Stadt auserkoren hatte; Silvanus; Faustulus im Hintergrunde; Mercurius; Victoria; Mars im Hintergrunde; Iuppiter mit dem Adler (über der l. Türe); Pales als Vertreterin des Palatin; Romulus mit dem Füllhorn, das wir aber mit größerem Rechte der vermeintlichen Pales zuschreiben dürfen. Die drei Türen sollen auf das Gehege der ersten Ansiedelung deuten; über der mittleren erschiene der Schwarm der 12 Geier, der für Romulus und den Palatin entscheidet. Das Bedenklichste an dieser Deutung ist die Erklärung der drei Türen, zumal das Gehege der ersten Ansiedelung in dem angenommenen Augenblicke ja noch gar nicht vorhanden war. Andere Bedenken hat sich der Gelehrte, der die Deutung ausgesprochen hat, selbst nicht verhehlt. Die endgültige Lösung des Rätsels bleibt noch zu finden. Für jeden, der sich jener Erklärung anschließt, ist die Frage, welcher Tempel hier dargestellt sei, entschieden; es könnte nur der unter Augustus erneuerte Tempel des Quirinus auf dem Quirinal in Frage kommen, der nach Vitruv (III 2) ein dorischer Dipteros mit acht Säulen in der Front

war. Die acht Säulen hätte der Künstler des Reliefs allerdings um zwei vermindert, denn mehr als sechs Säulen kann die Fassade auf dem Relief nicht besessen haben (vgl. den viersäuligen Tempel des Iuppiter Capitolinus auf dem Relief n. 893). Ein Teil einer Säule hat sich auch auf dem Grunde des Fragmentes mit einem kurzbärtigen behelmten Kriegerkopfe erhalten. Die Ornamente des Helmes sind ebenso zart und lebendig gearbeitet, wie die Greife am Fries des Gebälkes. Weiter ist ein bekränzter weiblicher Kopf mit idealen Zügen, ein Jünglingskopf und der Kopf eines zum Opfer geschmückten Stieres erhalten. Augenscheinlich wurde also vor dem Tempel ein feierliches Opfer im Beisein von Vertretern des Heeres vorbereitet; der weibliche Kopf könnte einer Victoria gehört haben. In den Zügen des behelmten Kopfes hat man Ähnlichkeit mit dem Porträt des Caracalla entdecken wollen und danach die ganze Arbeit in die Zeit dieses Kaisers datiert. Einem so späten Ansatze aber widerspricht durchaus der Stil der Fragmente und vor allem die Tatsache, daß an keinem der Köpfe die Augensterne markiert sind. Der üppige Reichtum der architektonischen Ornamente, die duftige Zartheit, mit der die Ornamente an Fries und Helm wiedergegeben sind (vgl. n. 1199 und die Pfeiler an n. 1195, 1196), auch die lebendige weiche Arbeit an den Köpfen — all das findet ebensowenig in der Zeit des Caracalla, wie in der des Hadrian, an die man auch gedacht hat, sondern nur in der Zeit der flavischen Kaiser Parallelen. Daran brauchen uns auch die Bärte des Flamen und des Kriegers nicht irre zu machen; war doch die Barttracht der Kaiser nie soweit für die allgemeine Volkssitte bindend, daß sich nicht in jeder Periode Abweichungen von ihr feststellen ließen. Zudem ist uns bekannt, daß gerade von den flavischen Kaisern auf dem Quirinal eine großartige Bautätigkeit entfaltet worden ist, deren Anlagen sich sehr wohl bis zu dem Fundort der Fragmente ausgedehnt haben können.

Röm. Mitteilungen XIX 1904 T. III, IV p. 23ff. E. Strong roman sculpture pl. XCIII p. 302. Mélanges d'archéol. et d'hist. XXVI 1906 p. 493f. — Die Funde in Korinth: Americ. Journal of arch. VI 1902 pl. 4 p. 7ff. S. Reinach répertoire de la stat. III p. 137 n. 1, 3. — Zu den Palmensäulen auf pompejanischen Wänden: Abhandl. d. phil.-hist. Kl. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. XXII 1904 IV p. 69 Fig. 36; zu flavischer Ornamentik: ebenda p. 73 Fig. 38 a, b. Zu den Palmensäulen vgl. auch Vatikan-Katalog II p. 217 n. 80 u. Altmann die röm. Grabaltäre p. 122 n. 180 Fig. 98. — Zur Barttracht: Pauly-Wissowa Realenzyklopädie III 1 p. 33f.

1419 (638) **Kopf des greisen Marc Aurel.**

Gefunden im Haus der Vestalinnen. Ergänzt die Nase. Die Büste ist zum Teil antik, aber schwerlich zugehörig. — Bernoulli röm. Ikonographie II 2 p. 168 n. 29.

1420 (616) **Kopf des dritten Drusus, des älteren Bruders des Caligula (?).**

Vormals auf dem Palatin. Ergänzt die Nasenspitze, Splitter an den Lippen und die längs der Wangen wie die über den Hals herabreichenden Teile des Mantels.

Man hat den Kopf auf den jüngeren Drusus wie auf Caligula gedeutet, letzthin die oben gegebene Benennung vorgeschlagen.

Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom I n. 1880. Bernoulli röm. Ikonographie II 1 p. 170 n. 10. Archäol. Anzeiger XXV 1910 p. 534. Hekler Bildniskunst d. Griech. u. Röm. p. XXXVI T. 181.

1421 (627) **Kopf des Antoninus Pius.**

Gefunden in Formiae. Ergänzt die Nasenspitze.

Der Kopf gehört zu den besten Porträts des Antoninus Pius, die sich erhalten haben.

Hekler Bildniskunst d. Griech. u. Röm. T. 264a.

Fensterwand:

1422 (329) **Kolossaler Porträtkopf eines Knaben.**

Der Kopf befand sich mit n. 1428 u. 1430, als die italienische Regierung den Kirchenstaat okkupierte, zu Ostia in einem Magazine, das zur provisorischen Aufbewahrung der bei dortigen Ausgrabungen entdeckten Antiken diente.

Man hat in dem Kopfe, der von einer Statue herrührt, ein Porträt des Alexander Severus vermutet. Um die Stirn herum erstreckt sich ein Streifen, auf dem die Haare abgemeißelt sind. Wie es scheint, diente die so gewonnene Vertiefung als Lager für einen metallenen Kranz, mit dem man den Kopf umgab, als er bereits fertig gearbeitet war.

1423 (88) **Büste des jugendlichen Caracalla.**

Gefunden bei dem Bau des Finanzministeriums. Ergänzt die Nase, die Unterlippe, der größte Teil des Kinnes. Die Zugehörigkeit der sicher antiken Büste scheint nicht über allem Zweifel erhaben.

Man hat den Kopf früher mit Unrecht für Geta erklärt.

Bernoulli röm. Ikonographie II 3 p. 71 n. 6.

1424 (496) **Relief, Affe auf Kamelbiga.**

Ein langschwänziger, zottiger Affe, der der Gattung der Paviane (papio, cynocephalus) anzugehören scheint, sitzt auf einem zweirädrigen Rennwagen, der von zwei galoppierenden, einhöckerigen Kamelen gezogen wird, und hält mit beiden Händen die Zügel. Derartige Darstellungen werden in der Regel für scherzhafte Erfindungen der Künstlerphantasie erklärt. Man darf aber nicht vergessen, daß die Abrichtung der Tiere im Altertum, besonders in Alexandreia, mit nicht minderer Virtuosität betrieben wurde, als heutzutage. Daß Affen zum Kutschieren dressiert wurden, ist ausdrücklich bezeugt. Andererseits erfahren wir, daß Nero und Elagabal Quadrigen von Kamelen im Zirkus um die Wette rennen ließen. Hiernach scheint es recht wohl möglich, daß unser Relief ein Schauspiel darstellt, wie es das Publikum in Alexandreia und Rom bei öffentlichen Festen zu bewundern Gelegenheit hatte.

Über die Dressur der Tiere im Altertum: Lumbroso l'Egitto dei Greci e dei Romani 2. ed. p. 115. Friedländer Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms II[6] p. 402ff. Keller Tiere des klass. Altertums, besonders p. 3ff. Die obigen Angaben gründen sich hauptsächlich auf Aelian. de natura animalium V 26; Sueton. Nero 11; Lampridius Antoninus Heliogabalus 23. Als T. Vedius in Laodicea dem Cicero entgegenkam, befand sich in seinem Gefolge ein cynocephalus in essedo (Cic. ad Att. VI 1, 25).

1425 (641) **Büste des jugendlichen Caracalla.**

Gefunden im Haus der Vestalinnen (vgl. p. 152f.). Ergänzt die Nasenspitze.

Auch diese Büste wurde früher, wie n. 1423, für Geta erklärt.

Bernoulli röm. Ikonographie II 2 p. 201 n. 3, p. 202f.

1426 (648) **Büste des Caracalla.**

Gefunden auf dem Esquilin beim Bau des Finanzministeriums. Vormals im Museo Kircheriano. Ergänzt die Nase.

Die Büste gibt das augenscheinlich offiziell anerkannte Porträt des Kaisers wieder. Vgl. Band I n. 221 u. p. 454 n. 53, die beide sorgfältiger gearbeitet sind, als die hiesige Büste.

De Ruggiero guida del Museo Kircheriano (Romae 1879) p. 1 n. 5.

1427 (618) **Kopf des Nero.**

Vormals auf dem Palatin. Ergänzt der größere Teil des Hinterkopfes, die Nasenspitze, ein großes Stück auf der r. Seite des Halses. Splitter an den Ohren und am Kinn.

Der Kopf ist das beste Marmorporträt des Nero in Rom.

Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom I n. 1829. Bernoulli röm. Ikonographie II 1 p. 393 n. 7, p. 397 Fig. 57, p. 402, p. 408. Hekler Bildniskunst der Griechen u. Römer p. XXXVI T. 183.

1428 (326) **Kolossalkopf des Gordianus III.** († 241 n. Chr.).

Herkunft wie bei n. 1423.

Die Benennung ist durch die schlagende Ähnlichkeit mit den Münzporträts dieses Kaisers gesichert. Der Keil, den das unter dem Halse ansetzende Stück bildet, beweist, daß der Kopf in eine Statue eingelassen war. Die verlorenen Ohren waren angestückt.

Atti dell' Accad. Pontif. romana di archeol. Serie II, X 2, 1912 p. 78 Fig. 15. Hekler Bildniskunst der Griechen u. Römer p. XLV T. 292.

1429 **Relieffragment mit Darstellung einer Göttertrias.**

Erhalten ist nur der obere Teil der drei Figuren. Wir erkennen in der Mitte den Iuppiter Heliopolitanus, rechts von ihm eine weibliche Gottheit mit Kalathos und Schleier, eine Blüte und zwei Ähren (?) in der Linken. Wir werden sie Atargatis nennen können; mit ihr war der Iuppiter Heliopolitanus in Hierapolis am Euphrat verbunden. Dunkel bleibt die Bedeutung der dritten Gottheit links, die ebenfalls weiblich und in Hermenform dargestellt ist; sie trägt einen Kalathos, wie die beiden anderen, und eine Art Torques um den Hals, wie der Iuppiter. An dem Hermenschafte ist vorn eine Reliefdarstellung angedeutet; man erkennt links einen nach rechts blickenden menschlichen Kopf, rechts davon einen Adler mit ausgebreiteten Flügeln und über diesem einen Halbmond mit runder Erhebung in der Mitte.

Vgl. Roscher mythol. Lexikon I 2 p. 1987 ff. und zu der Gestalt, die wir Atargatis genannt haben, die Kybele eines Votivreliefs in Berlin (Archäol. Zeitung 1880 T. IV 4; Baumeister Denkmäler d. klass. Altertums II p. 799 Abb. 863), sowie eine Statue in Kairo (Edgar Musée de Caire, greek sculpture n. 27469 p. 17 pl. VIII; S. Reinach répert. de la stat. IV p. 139 n. 1).

1430 (330) **Kopf des Vespasian.**

Herkunft wie bei n. 1423.

Der charaktervoll ausgeführte und vortrefflich erhaltene Kopf unterscheidet sich von den sonst bekannten Porträts dieses Kaisers dadurch, daß er den kritischen Zug in dem Gesichtsausdruck mit größerer Schärfe hervorhebt.

Atti dell' Accad. Pontif. romana di archeol. Serie II, X 2, 1912 p. 76 Fig. 14. Hekler Bildniskunst der Griechen u. Römer p. XXXVIII T. 218 a.

Zimmer XIV.

1431—1437 **Sieben Porträthermen von Zirkuskutschern.**

Gefunden vor Porta Portese unweit der Eisenbahnstation von Trastevere, im Gebiet der Gärten des Caesar. Sie waren hier alle sieben nebeneinander auf einem mit Muscheln verzierten Sockel aufgestellt. In demselben Raume fand man eine Statuette des Herkules aus Tuff, die den Heros liegend und schmausend darstellt. Augenscheinlich handelt es sich also um das Heiligtum, nach dem ein Teil jener Region ad Herculem cubantem genannt wurde. Die Wagenlenker hatten ihre Hermen als Weihgaben in dem Heiligtum ihres Patrons aufgestellt (vgl. die Bemerkungen über den Fundort von n. 293).

Diese sieben Hermen sind zwar von verschiedenen Bildhauern gearbeitet, scheinen aber nach Stil und Haarschnitt alle derselben Zeit und zwar der Zeit des iulischen Kaiserhauses anzugehören. Vier von ihnen (Museumsnummern 22, 24, 34, 38) sind durch die um die Brust verschnürten Riemen (vgl. n. 327, 1438) als Porträts von Zirkuskutschern (agitatores circenses) charakterisiert, und wir dürfen Porträts von solchen auch in den drei anderen Exemplaren erkennen, die dieses Attributes entbehren (Mn. 16, 18, 30), da es sicher ist, daß die sieben Hermen eine zusammengehörige Gruppe bildeten. Die Betrachtung der Köpfe lehrt, was für verschiedenartige Individuen jener während der Kaiserzeit hochgefeierten Berufsklasse angehörten. Die Herme Museumsnummer 22 ist augenscheinlich das Porträt eines Vollblutitalikers. Sie zeigt eine Philisterphysiognomie, wie wir ihr häufig auf gleichzeitigen römischen Grabsteinen begegnen, und die großen häßlichen Ohren, die für den altrömischen Typus bezeichnend waren (vgl. n. 953). In schroffstem Gegensatz zu diesem Porträt steht das unter den sieben Hermen am besten ausgeführte Exemplar Mn. 18. Das feine Gesicht läßt darauf schließen, daß dieser junge Mann einem von alter Kultur durchdrungenen Volke entsprossen und etwa aus dem hellenistischen Osten nach Rom gekommen war. Die offenbar mit dem Brenneisen (calamistrum) gedrehten Löckchen, die, in parallele Streifen angeordnet, den Schädel bedecken, kennzeichnen ihn als einen vollendeten Stutzer. An Mn. 24 fällt der bornierte Ausdruck, an Mn. 38 die gemeine Gesichtsbildung auf.

Hekler Bildniskunst der Griechen u. Römer T. 194 a, 234, 249. Vgl. Notizie degli scavi 1889 p. 243, p. 246 n. 21—27. Römische Mitteilungen VI 1891 p. 237—238, VII 1893 p. 331. Über die gebrannten Locken: Marquardt-Mau das Privatleben der Römer p. 147 Anm. 7, p. 601, p. 605 Anm. 7. Über die Statuette des Hercules cubans s. Notizie d. scavi a. a. O. p. 245 b mit Abb. Bullettino comunale XVIII 1890 p. 9. Röm. Mitteilungen XII 1897 p. 67.

1438 Vier Mosaikbilder, die Factiones circenses.

Das leidenschaftliche Interesse, mit dem das römische Publikum während der Kaiserzeit den Verlauf der Zirkusrennen verfolgte, wurde dadurch gesteigert, daß sich das bei den Rennen beteiligte Personal in verschiedene Parteien gespalten hatte. Diese unterschieden sich durch die Farbe, die in der Tracht der Lenker wie in dem Schmucke der Wagen vorherrschte. Sehen wir von einigen Parteien ab, die nur einen vorübergehenden Bestand hatten, so gab es in der Kaiserzeit deren vier: die Roten (factio russata), die Weißen (f. albata), die Grünen (f. prasina) und die Blauen (f. veneta). Unsere Mosaike vergegenwärtigen jede dieser Parteien durch die Figur eines Wagenlenkers, der in der einen Hand eine Peitsche, mit der anderen ein Pferd am Zügel hält. In den Pferden haben wir wahrscheinlich die sinistri funales zu erkennen, d. i. die an den quadrigae am weitesten links angespannten Pferde, die beim Rennen die Bahn an der gefährlichsten Stelle, in der unmittelbaren Nähe der metae (vgl. n. 330—332), zurückzulegen hatten. Rechts oben der Vertreter der factio russata in roter, links oben derjenige der factio prasina in grüner, unten der der veneta in blauer und der der albata in weißer Tunika. Alle vier tragen unter der Tunika ein trikotartiges Untergewand mit langen Ärmeln. Der Thorax ist wie an der vatikanischen Statue n. 327 und an mehreren der Hermen n. 1431—1437 mit Riemen umgeben, in denen wir nicht, wie man früher annahm, die Zügel zu erkennen haben; die korsettartige Umschnürung sollte dem Leib bei den heftigen Erschütterungen des Rennens Festigkeit und Widerstandskraft geben. Der Vertreter der factio russata hat mit jener Statue auch die Riemen gemein, mit denen die Oberschenkel umschnürt sind; der Vertreter der albata ist über den engen Hosen mit Beinschienen ausgestattet. Der Mosaicist hat die helmförmige Kopfbedeckung bei dreien der Lenker mit blauer, bei dem Vertreter der russata mit grauer Farbe wiedergegeben. Hiernach scheint es, daß wir uns diese Kopfbedeckungen nicht, wie es sonst vielfach der Fall war, aus Leder sondern aus Stahl gearbeitet zu denken haben.

Ersilia Caetani-Lovatelli antichi monumenti illustrati t. XIII, XIII bis p. 143—168 (= Atti dell' Acc. dei Lincei, serie terza, memorie della cl. delle scienze morali vol. VII 1881 p. 149—156).

Zimmer XV.

1439 (489) Fragment eines Reliefs mit Darstellung zweier Camilli.

Vormals im Museo Kircheriano.

Der vollständig erhaltene von den beiden Camilli trägt die gegürtete Tunica und über die l. Schulter gelegt ein augenscheinlich zusammengefaltetes Tuch, die mappa (vgl. n. 1177), die unter dem Namen stola in den Kult der katholischen Kirche überging. Die Haare des Knaben sind kurzgelockt, abweichend von dem sonst kenntlichen Usus, die Haare der Camilli lang wachsen zu lassen und besonders fein, manchmal der weiblichen Mode entsprechend, zu frisieren (vgl. n. 957 u. 1523). Die R. hält ein Kännchen, die L. eine gestielte Schale (vgl. wiederum n. 957). Von einem zweiten Camillus haben sich nur Teile erhalten. Er ist gekleidet wie der erste und trägt auf der L. einen Teller, auf dem ein Weihrauchbüchschen steht (vgl. n. 152), während die R. eine sehr zierliche Bewegung macht, als wolle sie eins der Weihrauchkörner irgendwohin streuen. Die Arbeit ist einfach und sehr fein und stammt gewiß noch aus den ersten Jahrzehnten der Kaiserzeit.

L' arte II 1899 p. 69 f. Fig. 36 (auf p. 53). Strong roman sculpture p. 98 Anm. L. C. Spaulding the „Camillus"-type in sculpture (Lancaster PA 1911) p. 30 f.

Zu den beiden Reliefköpfen von Vestalinnen (vormals auf dem Palatin) vgl. die Bemerkungen zu n. 1357—1361. Die Gesichter sind nicht individuell gestaltet (vgl. Americ. Journal of archaeol. XII 1908 p. 324; ebenda wird auf p. 325 ein dritter Kopf des gleichen Reliefs erwähnt, der sich jetzt in Amerika befindet; er wurde im Hause der Vestalinnen gefunden).

1440 (1241) Platte mit Mosaikbildern.

Diese und die übrigen in diesem Zimmer aufbewahrten Mosaike stammen bis auf n. 1446 aus einer an der Via Cassia zwischen dem sechzehnten und siebzehnten Meilenstein gelegenen antiken Villa, die 1873 ausgegraben wurde. Ein Teil der Baulichkeiten in jener Gegend hieß in der vorgerückten Kaiserzeit Praetorium Fusci. Wie es scheint, hatte er dem Annius Fuscus, dem Vater des Pescennius Niger, gehört und ging, als die Güter des letztgenannten konfisziert wurden, in den Besitz des Septimius Severus über. Es ist ausdrücklich bezeugt, daß Caracalla, der Sohn des Septimius Severus, in der angegebenen Gegend bauen ließ, und das Gleiche ist, wie es scheint, für seinen Bruder Geta anzunehmen (De Rossi Bull. di archeologia cristiana, 2. serie, VI 1875 p. 148—150). Bei der Ausgrabung jener Villa fand sich eine gegenwärtig verlorene Bleiröhre, deren Inschrift C. SEPTIMI GETA gelesen wurde (Lanciani i commentarii di Frontino intorno le acque e gli aquedotti p. 254 n. 300). Der Gedanke liegt nahe, daß statt C vielmehr P(ublius) zu lesen und die Inschrift auf den Bruder des Caracalla zu beziehen ist. Der jener Villa zunächst befindliche, bekanntere Punkt ist die am einundzwanzigsten Meilensteine der Via Cassia gelegene Statio ad Baccanas oder Vaccanas, heute Baccano, weshalb die Mosaike in der Regel als die Mosaike von Baccano bezeichnet werden. Ihr Stil deutet auf die Zeit des Septimius Severus oder seiner unmittelbaren Nachfolger, während die rohen Restaurationen, die man an den meisten Exemplaren wahrnimmt, offenbar der späteren Verfallszeit angehören. Die Mosaike waren, bevor sie in das Thermenmuseum gebracht wurden, im Museo Kircheriano aufgestellt.

Das in dem oberen Teil der Platte rechts eingesetzte Mosaik stellt wie es scheint, eine mythische Szene dar (Marsyas und Olympos ?). Vor einem Felsenhintergrunde sitzt links auf dem Boden ein riesiger nackter Mann, der an einen hellenistischen Typus des Polyphemos erinnert. Sein bärtiges Haupt ist von einem Laubkranze umgeben und um seinen r. Arm ein Tierfell geschlungen, während an seiner l. Seite, befestigt an einem über die r. Schulter reichenden Bande, eine Syrinx herabhängt. Vor dem sitzenden Manne steht ein phrygisch gekleideter Jüngling, der die l. Hand auf eine mit einer roten Binde geschmückte Basis — oder einen Altar — stützt. Der Mann, der sein Gesicht dem Jüngling zuwendet und den l. Arm nach ihm ausstreckt, scheint ihm eine eindringliche Rede zu halten und der Jüngling ihm aufmerksam zuzuhören.

Bull. dell' Inst. 1873 p. 132. De Ruggiero catalogo del Museo Kircheriano I p. 276 n. 22.

Links oben: Ganymed ist auf der Flucht vor dem Adler auf ein Knie gestürzt und sucht sich gegen die Umklammerung des Tieres zu wehren. Die Komposition geht augenscheinlich auf ein bekanntes Original zurück, da sie sich auf einem weiteren Mosaik und anderen Monumenten wiederfindet.

Neue Jahrbücher für Philologie IX 1902 T. II 1 p. 431. Vgl. Bull. dell' Inst. 1873 p. 131. De Ruggiero p. 274 n. 17. Jahreshefte d. österr. arch. Inst. IX 1906 p. 276 (hier und in den Neuen Jahrb. a. a. O. sind die weiteren Wiederholungen der Komposition behandelt).

Rechts unten: Eine bukolische Szene. Ein mit einer Nebris bekleideter Hirte sitzt auf einem Felsblock, im Begriff, mit einem Stäbchen die Röhren seiner Syrinx zu reinigen. Neben ihm liegen auf dem Boden ein Pedum und ein gelber Leder(?)sack. Vor ihm steht eine Ziege. Rechts im Hintergrunde sieht man einen kleinen Tempel und den dazugehörigen heiligen Baum. Links ragt oberhalb der Ziege über eine Terrainerhöhung die Figur eines zweiten Hirten hervor, der den r. Arm nach links streckt und aus dem Bilde herausblickt.

Bull. dell' Inst. 1873 p. 134. De Ruggiero p. 276 n. 22.

Links unten: Der geblendete Polyphem sitzt vor seiner Höhle auf dem Felsblocke, der bis vor kurzem dieser Höhle als Verschluß diente, und betastet mit beiden Händen den Rücken eines Widders, an dessen Bauchflies sich Odysseus angeklammert hält. Der Held ist mit dem Pileus ausgestattet und im Vergleich mit dem riesigen Kyklopen in sehr kleinen Dimensionen wiedergegeben.

Bull. dell' Inst. 1873 p. 132. De Ruggiero p. 277 n. 23.

1441 (215) **Porträtkopf eines jungen Römers.**

Gefunden bei den Arbeiten der Tiberregulierung. Ergänzt ein Stück an der Stirn, der obere Teil des l. Auges, beinahe die ganze Nase.

Der Kopf stellt die gleiche Person dar, wie n. 872 im kapitolinischen Museum. Vgl. das dort Bemerkte.

1442 (350) **Römischer Porträtkopf mit hohem diademartigen Aufsatz.**

Gefunden in Ostia.

Es ist noch nicht gelungen, die Bedeutung des diademartigen Aufsatzes und demnach die der dargestellten Persönlichkeit überzeugend zu erklären. Die künstlerische Ausführung des Kopfes ist von hervorragender Schönheit; man beachte vor allem die feine Modellierung der Wangen. Dabei ist eine gewisse akademische Kälte und Glätte unverkennbar. Man kann dieses Porträt zu den besten Erzeugnissen früh-hadrianischer Kunst rechnen.

In der letzterschienenen Guida des Museums p. 103 wird die Meinung ausgesprochen, der Dargestellte sei vielleicht Eunuch oder Angehöriger eines orientalischen Kultes gewesen.

1443 (1242) **Platte mit Mosaikbildern.**

Herkunft wie bei n. 1440.

Oben rechts: Eine bereits im Altertum roh restaurierte und gegenwärtig stark zerstörte Figur einer Muse.

Bull. dell' Inst. 1873 p. 130. De Ruggiero catalogo del Museo Kircheriano I p. 280 n. 31.

Oben links: Eine jugendliche Frauengestalt, deren Haupt mit einer Stephane geschmückt und deren nackter Körper nur wenig von dem umflatternden Mantel verhüllt ist, legt die R. an den Schnabel eines vor ihr schreitenden Vogels. Man hat an Leda mit dem Schwan gedacht. Doch weisen die Formen des Vogels, soweit sie sich erhalten haben, die braune Farbe des Gefieders und das Fehlen der Schwimmhäute zwischen den Krallen vielmehr auf einen Adler hin. Einer anderen Deutung auf Hebe, die mit dem Adler des Zeus tändelt, dürfte dagegen der Habitus der weiblichen Figur widersprechen.

Bull. 1873 p. 131. De Ruggiero p. 279 n. 29.

Unten rechts: Die Strafe des Marsyas. Links sieht man Marsyas, den statuarischen Typen (n. 951, 1925) entsprechend mit den Armen an einem Baume aufgehängt, während ein Sklave beschäftigt ist, die Füße des Verurteilten an den Stamm des Baumes festzubinden. Davor liegen auf dem Boden die beiden Flöten des Marsyas. Rechts sitzt Apoll, die Kithara in der L., gleichgültig vor sich hinblickend. Vor ihm kniet der jugendliche Olympos, eine phrygische Mütze auf dem Haupte, und fleht den Gott an, seines Meisters zu schonen. Rechts von Apoll steht Artemis mit Bogen und Köcher, das Haupt geschmückt mit der Zackenkrone, die ihr besonders häufig in der kampanischen Wandmalerei gegeben ist. Hinter dem Gotte sieht man den oberen Teil einer Frauengestalt, vermutlich einer Nike, die einen Kranz nach Apoll ausstreckt.

Bull. 1873 p. 128. De Ruggiero p. 276 n. 21.

Unten links: Ein bärtiger Mann braunen Kolorits, mit Schilf bekränzt, sitzt auf dem Boden und stützt mit der R. ein Füllhorn auf, in

dessen Öffnung Früchte — deutlich erkennbar sind Feigen und Granatäpfel — und Kräuter gehäuft sind, während er in der L. einen Zweig (Olivenzweig ?) hält; die Beine sind mit einem grünen Mantel bedeckt. Die Lage der Figur und der Schilfkranz deuten auf einen Flußgott, für den auch das Füllhorn paßt.

Bull. 1873 p. 135. De Ruggiero p. 280 n. 33.

1444 (42133—42135, 52301) **Vier Köpfe eines römischen Hochreliefs.**

Die drei Köpfe Museumsn. 42133—42135 befanden sich seit langer Zeit in der Villa Patrizi vor Porta Pia, wo man sie in ein modernes Relief mit den Oberkörpern dreier Liktoren eingesetzt hatte. Über die Herkunft der Köpfe war nichts bekannt. Da nun der vierte Kopf n. 52301 i. J. 1910 bei dem Abbruch der Villa gefunden wurde, dürfen wir schließen, daß jene drei aller Wahrscheinlichkeit nach im Beginne des 18. Jahrhunderts bei Gelegenheit der Anlage der Villa zutage gekommen sind.

Augenscheinlich stammen die vier vortrefflich gearbeiteten Köpfe von dem gleichen Hochrelief. Sie sind alle vier bekränzt mit Lorbeer. Das Relief wird also eine Prozession dargestellt haben, wie der Fries der Ara Pacis (n. 1523), und scheint, nach der stilistischen Eigenart der Köpfe zu schließen, ein Werk der claudischen Zeit gewesen zu sein.

Bollettino d'arte III 1909 VIII p. 15ff. Fig. 9—11. Vgl. Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom III n. 3530. — Über claudische Reliefs s. Jahreshefte d. österr. arch. Inst. X 1907 p. 175ff.

Fensterwand:

1445 (478) **Relief, Larenopfer.**

Wer Pompei besucht hat, wird sich entsinnen, in den dortigen Häusern Wandgemälde gesehen zu haben, die den Genius (vgl. n. 304) des Hausherrn (Genius familiaris) darstellen, wie er den Laren oder den Laren und Penaten opfert. Unsere Platte zeigt ein derartiges Bild in Relief übertragen. Man sieht am l. Ende der Platte eine Larenstatue auf runder Basis, daneben den mit einem Schurze (limus) bekleideten Schlächter (popa), der das zum Opfer bestimmte Schwein nach rechts schiebt, hierauf einen mit der Toga bekleideten Mann, der die Doppelflöte spielt, vor ihm einen mit Opfergaben belegten Altar und darüber eine r. Hand, die eine Schale hält. Diese Hand rührt von dem Genius familiaris her, der auf der verlorenen, rechten Seite der Platte, über dem Altar libierend, dargestellt war und mit dem Flötenspieler die Mittelgruppe der Komposition bildete. Offenbar fand das Relief am r. Ende seinen Abschluß in einer zweiten Larenstatue, die der am l. Ende angebrachten entsprach. Unmittelbar hinter dem Genius war vermutlich noch eine andere an dem Opfer teilnehmende Figur, etwa ein Camillus (vgl. n. 1439), beigefügt und hiermit zwischen den Figuren zu beiden Seiten der Mittelgruppe das richtige Gleichgewicht erzielt.

1446 **Platte mit Mosaikbildern.**

Oben rechts: Ein Eros, der auf einer Meerziege reitet und eine Palme in der R. hält; darunter ein Delphin.

Herkunft wie bei n. 1440. — Bull. dell' Inst. 1873 p. 134. De Ruggiero catalogo del Museo Kircheriano I p. 280 n. 32.

Oben links: Der bakchische Thiasos im Kampfe gegen die Inder.

Gefunden 1741 in der bei Tusculum ausgegrabenen Villa, aus der auch unsere n. 314 u. 1480 stammen (zwischen Tusculum und der heutigen Villa Rufinella; vgl. Grossi-Gondi il Tuscolano nell' età classica p. 148). Da es von moderner Hand stark restauriert ist, fällt es schwer, den ursprünglichen Tatbestand festzustellen Ehemals im Museo Kircheriano.

Wir sehen am Ufer eines Flusses einen dichtbekränzten Satyr, der ein Pedum gegen einen mit Tierfell bekleideten Krieger schwingt, und eine Bakchantin, die mit einem undeutlichen, vermutlich vom Restaurator mißverstandenen Gegenstande (ursprünglich doch wohl einem Thyrsos) einem anscheinend verwundet auf dem Boden sitzenden Jüngling zu Leibe geht. Die beiden Gegner des Satyrs und der Maenade sind als Inder durch ihre dunkelbraune Färbung, der des Satyrs auch durch die Stumpfnase (nach antiker Vorstellung) und das turbanartige Kopftuch charakterisiert; auch kommt der kleine runde Schild auf anderen Darstellungen in der Hand kämpfender Inder vor. Daß auf dem Mosaik beiden Indern deutlich erkennbare Angriffswaffen fehlen, ist wohl nur der schlechten Erhaltung des Mosaiks zuzuschreiben.

Picturae antiquae cryptarum delineatae a P. S. Bartoli, illustratae a J. P. Bellorio et M. A. Causseo (Romae 1750) Appendix II T. XI. Ann. dell' Inst. 1879 tav. d' agg. G. p. 66ff. Jahrbuch d. arch. Inst. XV 1900 p. 197f. Fig. 1, p. 205, 209. Vgl. De Ruggiero p. 270 n. 11.

Freistehend:

1447 (1119) **Römischer Mädchenkopf.**

Vormals auf dem Palatin.

Der Kopf stammt aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. und ist nicht nur für diese späte Zeit eine ganz hervorragend feine Leistung.

E. Strong roman sculpture pl. CXVIII p. 371. Hekler Bildniskunst der Griechen u. Römer p. XLIV T. 282.

1448 (353) **Porträtkopf eines alten Mannes.**

Gefunden in Ostia.

Der Kopf war in eine Statue eingesetzt, das Gewand augenscheinlich über den Hinterkopf gezogen. Wir können uns demnach die Figur wie den Togatus in der Sala della biga (n. 323) vorstellen. Der Kopf ist eine ganz eminente Leistung römischer Porträtkunst aus dem Ende der republikanischen Zeit oder dem Beginne der Kaiserzeit, gleich vollendet in Auffassung und Ausführung.

Moderner Cicerone Rom I p. 429 m. Abb. Hekler Bildniskunst der Griechen u. Römer p. XXX T. 139.

1449 (1043) **Römisches Mädchenporträt** (vgl. in diesem Bande p. 117).

Gefunden in dem Grabe des Sulpicius Platorinus und der Sulpicia Platorina (vgl. n. 1524).

Der sehr fein modellierte Kopf stellt ein Mädchen von etwa 15 Jahren dar, vielleicht eine gewisse Minatia Polla, deren inschriftlich bezeichnete Aschenurne in demselben Grabe gefunden wurde. Die Haartracht, der Stil und der sehr schmale Brustabschnitt deuten auf die erste Kaiserzeit. Die Weise, in der die untere Seite behandelt ist, kommt öfters bei Porträtbüsten vor, die gegen das Ende der Republik oder zu Anfang der Kaiserzeit gearbeitet sind. Die untere Seite bildete nämlich eine nach vorn abfallende glatte Fläche und zeigt keine Spur eines Dübels, der erforderlich gewesen wäre, wenn die Büste auf einem der üblichen steinernen Untersätze befestigt werden sollte. Auch hat sich weder in diesem, noch in anderen Gräbern, die derartig zugerichtete Büsten enthielten, einer jener Untersätze gefunden. Hiernach scheint es, daß diese Büsten in hölzerne Basen eingelassen waren, die im Laufe der Zeit zugrunde gingen und daher keine Spur von sich hinterlassen haben.

Notizie d. scavi 1880 T. V 2 p. 133. Rayet Monuments de l' art antique II pl. 73. Altmann die römischen Grabaltäre p. 46 ff. Fig. 38. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 715. E. Strong roman sculpture pl. CXI p. 360. Hekler Bildniskunst der Griechen u. Römer p. XXXVII T. 211. Vgl. Bernoulli röm. Ikonographie II 1 p. 186 Anm. 21. — Über Büstenformen vgl. die Literaturangabe zu n. 31.

1450 (1252) **Mosaik, weibliche Büste.**

Herkunft wie bei n. 1440.

Die Büste hat üppige Formen und ist mit einem aus Blättern und Blumen geflochtenen Kranze geschmückt. Unter den Blumen sind Veilchen deutlich erkennbar. Da uns der Zusammenhang unbekannt ist, in den diese Büste eingefügt war, fällt es schwer, eine Benennung für sie vorzuschlagen. Vielleicht gehörte sie zu einem Zyklus der Jahreszeiten und stellte darin die Personifikation des Frühlings dar.

Bull. dell' Inst. 1873 p. 134 f. De Ruggiero catalogo del Museo Kircheriano I p. 281 n. 34.

Zimmer XVII.

1451—1454 **Wandmalereien mit Darstellungen italischer Sagen.**

Unter den Wandmalereien, die das Zimmer enthält, verdient besondere Beachtung an der Längswand eine Reihe von zusammengehörigen, länglichen Kompositionen, die mit den Nummern 19, 20, 21, 22 bezeichnet sind. Diese Wandgemälde stammen aus einem Kolumbarium, das 1875 auf dem Esquilin in der Nachbarschaft der für die Freigelassenen und Sklaven der Statilier erbauten Kolumbarien ausgegraben wurde, — der Plan bei Brizio pitture e sepolcri scoperti sull' Esquilino T. I d sowie im CIL VI 2 p. 982 L — und zwar bildeten sie darin einen Fries, der sich über die oberste Reihe der zur Aufnahme der Aschenurnen bestimmten Nischen hinzog. Wie die Konstruktion des Kolumbariums auf das Ende der Republik oder den Anfang der Kaiserzeit hinweist, dürfen wir auch die Herstellung seiner ältesten Dekoration derselben Zeit zuschreiben. Der Bilderzyklus bezog sich auf drei Städtegründungen, die von der Sage in den engsten Zusammenhang gesetzt wurden, auf die Gründung von Lavinium, Alba longa und Rom, und stellte die mythischen Szenen nach Überlieferungen dar,

die von der Aeneis des Vergil noch unbeeinflußt geblieben sind. Man erkennt deutlich, daß die Schilderung übernatürlicher Vorgänge möglichst vermieden ist. Die Überraschung des Rhea Silvia durch Mars (n. 1453) durfte nicht übergangen werden, da sie einen Angelpunkt der Sage bildete. Aber es muß doch in hohem Grade auffallen, daß der Maler von der Darstellung der Wölfin mit den Zwillingen Abstand genommen hat, einer Darstellung, die bereits seit geraumer Zeit, wenigstens in gewissen Kreisen, als ein Wahrzeichen der Stadt Rom aufgefaßt wurde. Da eine derartige rationalistische Richtung für die jüngeren römischen Annalenschriftsteller bezeichnend war, dürfen wir es von Haus aus als wahrscheinlich betrachten, daß der Maler vorwiegend den Versionen folgte, unter denen die betreffenden Sagen von diesen Schriftstellern erzählt wurden.

Die einzelnen Szenen sind nicht scharf voneinander geschieden, sondern ohne äußere Trennungszeichen aneinander gereiht. Dieses Verfahren ist durch die Staffagen der hellenistischen Landschaftsmalerei (vgl. n. 414) vorbereitet, scheint jedoch auf das Figurenbild und auf das Relief erst in römischer Zeit übertragen worden zu sein; denn wir begegnen ihm zum ersten Male auf den in Rede stehenden Wandbildern, später auf den römischen Cochlearsäulen und Sarkophagen.

Die Bilder hatten bereits im Altertum stark gelitten. Als im dritten Jahrhundert n. Chr. die Beisetzung der Leichen über die bisher vorherrschende Verbrennung die Oberhand gewann, wurde das Kolumbarium für die Aufnahme unverbrannter Leichen hergerichtet und zugleich eine Restauration seines malerischen Schmuckes in Angriff genommen, jedoch nicht zu Ende geführt. Hierdurch wurden die Bilder der Ostwand (n. 1453) und die auf den benachbarten Teilen der Süd- und Nordwand (n. 1452, 1454), schwer beschädigt, da man mit dem Meißel Ritze hineinschlug, die zur Befestigung eines neuen Freskogrundes dienen sollten. Als das Kolumbarium entdeckt wurde, lag der ursprüngliche Freskogrund, auf dem der Anfang und das Ende der Bilderserie gemalt waren, auf dem Boden des Grabes in so kleine Fragmente zersplittert, daß eine Zusammensetzung desselben unmöglich schien. Seitdem haben sich noch andere Stücke abgelöst. Ferner waren bis zum Anfange der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts unter mehreren Szenen noch Reste von kurzen, mit schwarzer Farbe aufgemalten Inschriften erhalten, die zur Erläuterung der dargestellten Handlungen dienten. Heutzutage sind von diesen Inschriften nur einzelne Buchstaben mit Mühe erkennbar. Endlich sind auch auf dem ganzen Friese die Umrisse wie die Farben der Figuren stark verblaßt. Wer sich daher einen eingehenderen Begriff von diesen Wandgemälden verschaffen will, muß notwendig die Zeichnungen zu Rate ziehen, die unmittelbar nach Entdeckung des Kolumbariums ausgeführt wurden, als der Fries noch besser erhalten war. Besonders geeignet sind für diesen Zweck die kolorierten Faksimili, die im Konservatorenpalast aufbewahrt werden. Im folgenden beschränke ich mich darauf, den Inhalt der einzelnen Bilder anzugeben und, wo eine einigermaßen wahrscheinliche Deutung zulässig ist, diese in möglichster Kürze darzulegen. Wenn mancherlei dunkel bleibt, so ist dies nicht zu verwundern, da die verschiedenen Sagenversionen, die für die Erklärung in Betracht kommen, in trümmerhafter Weise überliefert sind und der Maler, der die Bilder ausführte, kein Künstler, sondern ein Anstreicher war, von dem wir keineswegs zu gewärtigen haben, daß er dem darzustellenden Stoffe einen klaren und den ästhetischen Anforderungen entsprechenden Ausdruck verlieh. Die Bilder werden nicht nach der willkürlichen Anordnung besprochen, die ihnen im Museum zuteil geworden ist, sondern nach derjenigen, die ihnen im Kolumbarium gegeben war, eine Anordnung, die der in den Sagen überlieferten Aufeinanderfolge der Vorgänge entsprach.

1451 (22) **Gemälde der Westwand** (im Museum am weitesten links angebracht).

Man sah rechts, als der Fries noch besser erhalten war, Arbeiter im Begriff, aus Quadersteinen eine Stadtmauer aufzuführen, die nach dem Inhalte des ganzen Zyklus nur die von Lavinium sein kann. Hieran schließt sich links die Darstellung einer Schlacht zwischen den verbündeten Latinern und Troern und den Rutulern. Die Latiner und Troer erscheinen als die Zivilisierteren fast durchweg mit Helmen, Panzern und ovalen Schilden gewappnet, während ihre Feinde, mit Ausnahme des auf der Südwand dargestellten Führers, mehr oder

minder nackt dargestellt sind und ihre (hölzernen?) Schilde eine viereckige Form haben.

1452 (21) **Gemälde der Südwand** (rechts von der vorigen Nummer). Die Darstellung der Schlacht setzt sich rechts auf dieser Wand fort. Der Vermutung, daß die auf der Westwand gemalte Kampfszene auf eine andere, vorhergehende Schlacht hinweise, widerspricht die Überlegung, daß der Maler doch unmöglich diese besondere Schlacht durch eine Gruppe von nur fünf Figuren andeuten konnte. Ist es aber ausgemacht, daß sämtliche Kampfszenen ein und dieselbe Schlacht darstellen, dann kann es sich nur um die Entscheidungsschlacht am Flusse Numicus oder Numicius handeln, eine Annahme, die dadurch bestätigt wird, daß am l. Ende des Schlachtbildes ein Flußgott beigefügt ist, der, einen Schilfstengel in der L., auf dem Boden sitzt, und daß die unter dem Bilde angebrachte Inschrift den Namen Numicus (Ann. dell' Inst. 1878 p. 250, p. 275 n. 1) enthielt. Die Notizen der jüngeren Annalistik, die über diese Schlacht erhalten sind, lassen darauf schließen, daß die Latiner und Troer den Sieg davontrugen. Der Führer der Rutuler, Turnus, fiel in dem Kampfe. Wer ihn tötete, wird nirgends angegeben. Doch spricht alle Wahrscheinlichkeit für die Annahme, daß es Aeneas war. Über dessen Schicksal liegen drei verschiedene Versionen vor. Nach der einen wurde er von dem Könige von Caere, Mezentius, getötet, dessen Heer auf seiten der Rutuler an dem Kampfe teilnahm. Eine andere Version läßt ihn in den Fluß Numicus stürzen und darin ertrinken. Nach der dritten verschwand er während der Schlacht, da ihn die Götter in ihre Mitte erhoben. Die meisten Erklärer sind von der Szene ausgegangen, die auf dem unmittelbar an die Westwand anstoßenden Teil der Südwand dargestellt ist. Man sieht hier einen Krieger, der nach seiner Ausrüstung dem troisch-latinischen Heere angehört, auf Victoria zustürmen, die ihm mit der R. einen Kranz entgegenstreckt, während zu seinen Füßen der nackte Leichnam eines unbärtigen Feindes liegt. Die Erklärer deuteten nun den vorwärts eilenden Krieger auf Aeneas, den Leichnam auf den soeben von ihm getöteten Turnus und nahmen an, daß Victoria im Begriff stehe, dem siegreichen Aeneas den Kranz darzubringen. Man muß zugeben, daß diese Erklärung die nächstliegende ist, kann aber nicht umhin, darauf hinzuweisen, daß die dabei vorausgesetzte Handlung von dem Maler in recht sonderbarer und unklarer Weise dargestellt wäre. Erstens vermißt man jeglichen Hinweis darauf, daß zwischen den beiden Kriegern soeben ein Kampf stattgefunden hat. Vielmehr empfängt man den Eindruck, als eile der angebliche Aeneas an einem von anderer Hand gefällten und seiner Waffen beraubten Feinde vorbei, dessen Leiche an der betreffenden Stelle des Schlachtfeldes liegt. Zweitens müßte es befremden, daß der

für Turnus erklärte Tote, der doch eine Hauptfigur des Bildes sein würde, unter auffällig kleinen Dimensionen und ohne jegliches Abzeichen seiner Feldherrenwürde dargestellt ist. Endlich würde sich der auf Aeneas gedeutete Krieger in sehr unpassender Weise gegenüber der ihn bekränzenden Victoria benehmen; denn dieser Krieger nimmt nicht die geringste Notiz von dem ehrenvollen Entgegenkommen der Siegesgöttin, sondern stürmt vorwärts, als wolle er sie vielmehr angreifen. Nach alledem scheint die Frage berechtigt, ob wir nicht die beiden Kriegerfiguren unbenannt zu belassen und in unmittelbare Beziehung zu der auf dem benachbarten Teile der Westwand angebrachten Kampfszene zu setzen haben. Die den Kranz darbringende Victoria würde dann nicht speziell den gegen sie anstürmenden Krieger als Sieger bezeichnen, sondern im allgemeinen auf den Erfolg des Heeres hinweisen, dem dieser Krieger angehört. Fassen wir die Szene in dieser Weise auf, dann hätte der Maler allerdings einen Mißgriff begangen, indem er die Siegesgöttin an einer Stelle einfügte, wo sie den Zusammenhang der Darstellung unterbricht. Doch fragt es sich, ob nicht dieser Mißgriff verzeihlicher ist, als die Ungereimtheiten, die sich herausstellen, wenn die Szene auf den Sieg des Aeneas über Turnus gedeutet wird. Wie dem aber auch sei, jedenfalls haben wir Aeneas in dem am l. Ende des Schlachtbildes vorschreitenden Krieger zu erkennen, der durch seine hohe Gestalt wie den gewaltigen Helmbusch als Hauptfigur charakterisiert ist. Wenn ihn der Maler in unmittelbarer Nähe des Flußgottes dargestellt hat, so läßt dies darauf schließen, daß er der Version folgte, nach der Aeneas im Numicus unterging. Hiernach wäre, will man an der Erklärung des vor der Siegesgöttin befindlichen Kriegers für Aeneas festhalten, anzunehmen, daß der troische Held auf demselben Bilde zweimal dargestellt ist, was an und für sich keineswegs als unmöglich betrachtet werden darf. Vor dem am Ufer des Numicus vordringenden Aeneas weicht ein Feind zurück, in dem wir, da er im Gegensatz zu seinen Mannschaften durch Sturmhaube und Tunika ausgezeichnet ist, einen Führer zu erkennen haben. Ein Gelehrter deutet ihn auf Mezentius und bezieht die Szene auf die Version, nach der Aeneas in der Schlacht am Numicus von dem Etruskerkönig getötet wurde. Wenn sich der angebliche Mezentius augenblicklich im Nachteile befände, so schlösse dies keineswegs die Möglichkeit aus, daß er im weiteren Verlaufe des Kampfes Gelegenheit gefunden habe, seinem Gegner einen tödlichen Streich zu versetzen. Mögen wir aber auch das Kunstvermögen des Malers sehr gering veranschlagen, so dürfen wir ihm doch keineswegs das Ungeschick zutrauen, den darzustellenden Vorgang in derartig widersinniger Weise zu verdunkeln. Außerdem spricht gegen die in Rede stehende Erklärung noch ein anderer Umstand. Der Mann, der in der unmittelbar auf das Schlachtbild folgenden Szene mit dem

Führer der Troer und Latiner den Friedensvertrag abschließt, wird, wie wir im weiteren sehen werden, mit größter Wahrscheinlichkeit auf Mezentius gedeutet. Er erscheint aber anders charakterisiert, als der zurückweichende Krieger des Schlachtbildes, für den man diesen Namen vorgeschlagen hat; denn er trägt eine Epomis, während jener Krieger mit einer Tunika bekleidet ist. Am nächsten dürfte doch angesichts eines feindlichen Führers, der gegen Aeneas kämpft und diesem augenscheinlich unterliegen wird, der Gedanke an Turnus liegen. Nehmen wir diese Benennung an, dann würde einerseits die Beziehung der an erster Stelle besprochenen Gruppe auf den Sieg des Aeneas über Turnus ausgeschlossen und sich anderseits ergeben, daß der Maler einer Version folgte, nach der der troische Held unmittelbar nach seinem Kampfe mit Turnus in den Fluß geriet.

Links von dem Schlachtbilde sind die Führer der beiden Heere dargestellt, wie sie den Friedensvertrag abschließen. Der mit der Epomis bekleidete Führer, über dessen Rücken ein oblonger Schild herabhängt, wird mit Recht auf Mezentius gedeutet, da sich dieser Namen ungezwungen aus Buchstabenresten ergibt, die in der die Handlung erläuternden Inschrift erhalten waren, und alle Wahrscheinlichkeit dafür spricht, daß die jüngere Annalistik, die bei der Erklärung unserer Bilder in erster Linie in Betracht kommt, den König von Caere während der Schlacht am Numicus wie nach derselben als Oberfeldherrn der verbündeten Etrusker und Rutuler auftreten ließ. Den Führer der Latiner und Troer dürfen wir vielleicht Ascanius benennen. Auffällig ist, daß kein dem mutmaßlichen Mezentius entsprechender Krieger an der vorhergehenden Schlacht teilnimmt. Ob wir daraus den Schluß ziehen dürfen, daß der Maler einer Version folgte, nach der Mezentius erst nach der Schlacht am Numicus zu den Rutulern stieß, wage ich nicht zu entscheiden.

Auf die Szene, die den Friedensschluß darstellt, folgt wiederum links die Erbauung einer Stadtmauer. Die an und für sich wahrscheinliche Annahme, daß es sich um die Gründung von Alba longa handelt, wird dadurch bestätigt, daß die auf diese Szene bezügliche Inschrift den Namen Alba enthielt. Mit einer in der antiken Kunst nicht seltenen Prolepsis hat der Maler vor der noch unvollendeten Mauer die Göttin der neu erstehenden Stadt dargestellt, wie sie, mit einer Mauerkrone geschmückt, auf einem Steinwürfel sitzt.

Die Szene, die den Fries auf der l. Seite der Südwand abschloß, bereitet der Erklärung große Schwierigkeiten, da sie bereits, als das Kolumbarium entdeckt wurde, stark verblichen war und zahlreiche Einzelheiten nicht mehr deutlich erkennen ließ. Ich möchte sie auf das Zerwürfnis beziehen, das nach dem Tode des Aeneas zwischen Ascanius und seiner Schwiegermutter Lavinia ausbrach und dadurch beigelegt wurde, daß Ascanius nach der Gründung von Alba longa

diese Stadt zu seiner Residenz erkor, seiner Stiefmutter hingegen den Besitz von Lavinium überließ. Hiernach wären die vier auf dem vordersten Plane dargestellten Hauptfiguren folgendermaßen zu deuten: In der zweiten weiblichen Figur von rechts, die, mit einer Tunika bekleidet, traurig dasitzt, hätten wir Lavinia zu erkennen. Die vor ihr sitzende weibliche Figur, deren Oberkörper nackt ist, wird von allen Gelehrten mit Recht für eine Lokalgöttin erklärt. Sollte das Lokal der Handlung die Gegend von Lavinium sein, dann würde es nahe liegen, an eine daselbst heimische Nymphe, etwa Anna Perennis, zu denken. Sie sucht zwischen Stiefmutter und Stiefsohn, d. i. dem vor ihr stehenden Jüngling, zu vermitteln, indem sie, die R. erhebend, an diesen eine Rede richtet. Doch wird der Jüngling durch die Rede in unangenehmer Weise berührt, denn er wendet den Kopf von der Göttin ab und macht mit der L. eine ablehnende Gebärde. Die am r. Ende der Szene dargestellte Stadtgöttin, die, den r. Arm vorstreckend, lebhaft an der Unterredung teilnimmt, wäre die Göttin von Alba longa, die verkündet, daß Ascanius infolge der Gründung von Alba longa über eine neue Stadt verfügt und infolgedessen in bestem Einvernehmen von seiner Stiefmutter scheiden kann.

Brizio pitture e sepolcri scoperti sull' Esquilino T. 2, parete ouest, parete sud, p. 11, 12, 15—18. Mon. dell' Inst. X 60, parete I, II a b; Ann. 1878 p. 240 ff. Stark reduzierte Abbildungen bei Roscher Lexikon II 2 p. 2947, 2948 n. 1—3. Vgl. Jahrbücher für klass. Philologie XV, Supplementband (1887) p. 137—142. Roscher Lexikon II 2 p. 1913—1914, p. 2946—2948. Der Verfasser des letztgenannten Artikels bezieht das Schlachtbild auf einen Kampf, den die Überlieferung nach dem Tode des Aeneas zwischen den von Ascanius geführten Troern und dem Heere des Mezentius stattfinden ließ (Dionys. Hal. I 65), einen Kampf, in dem Ascanius den Sohn des Mezentius, Lausus tötete, und deutet den vordringenden Führer der Troer auf Ascanius, den vor ihm zurückweichenden Krieger auf Lausus. Doch widerspricht dieser Auffassung der Umstand, daß dann Aeneas, der doch die Hauptfigur der Sage war, in dem Friese vollständig übergangen wäre. Außerdem leuchtet es ein, daß das gleichzeitige römische Publikum angesichts eines Schlachtbildes, auf dem der Numicus beigefügt war, an die Schlacht denken mußte, in der dieser Fluß in besonders bedeutsamer Weise hervortrat und die nach ihm benannt wurde. Röm. Mitteilungen XIV 1899 p. 216 ff.

1453 (20) **Gemälde der Ostwand.**

Die Gemälde dieser Wand haben derartig gelitten, daß sie zum Teil nur mit großer Mühe, zum Teil gar nicht zu erkennen sind. Man hat vermutet, daß die erste Szene rechts Rhea Silvia darstellt, wie sie von ihrem Oheime, dem König Amulius von Alba longa, genötigt wird, Vestalin zu werden. Nach dieser Deutung wären die Hauptfiguren folgendermaßen zu benennen: Der auf einem Sessel sitzende und die L. auf ein Szepter stützende Mann wäre Amulius, der neben ihm stehende Numitor, der den über seine Tochter verhängten Beschluß rückgängig zu machen sucht, das Mädchen, das unmittelbar hinter der stehenden Figur, offenbar tief betrübt, dasitzt, Rhea Silvia; in der Matrone, die dem Mädchen die r. Hand auf die Schulter legt, könnte man die Gattin des Amulius erkennen, die ihrer Nichte zuredet, sich dem Willen des Königs zu fügen; die anderen bei der Handlung gegen-

wärtigen Mädchen wären einfach Gespielinnen der Rhea Silvia. Die Bedeutung der links folgenden Szene ist klar: Mars überrascht Rhea Silvia, als sie Wasser holt; Victoria schwebt herab, um dem Gotte bei seinem Unternehmen behilflich zu sein; rechts fliehen zwei Landleute, durch das Erscheinen der Gottheiten erschreckt. Hinter Mars sieht man einen Flußgott mit einem Schilfstengel in der L. und eine weibliche Lokalgottheit, die in der L. ein Füllhorn hält und mit der R. auf Mars und Rhea hinweist. Die dritte Szene wird nicht ohne Wahrscheinlichkeit auf Amulius bezogen, wie er in Gegenwart des Numitor das Verdammungsurteil über die von Mars geschwängerte Vestalin ausspricht.

Brizio T. 2, parete est, p. 12—13, p. 18—20. Mon. dell' Inst. X 60, parete III; Ann. 1878 p. 260 ff.

1454 (19) **Gemälde der Nordwand.**

Von der ersten Szene rechts war bereits bei der Entdeckung des Kolumbariums zu wenig erhalten, als daß sich eine Deutung versuchen ließe. Die links folgende Szene stellt dar, wie Romulus und Remus am Tiber ausgesetzt werden; am Ufer sitzt der Flußgott, ein Ruder in der R. Die dritte Szene vergegenwärtigt das Leben, das die beiden Zwillingsbrüder bei den Hirten führten. Auf dem letzten verlorenen Teile des Frieses war offenbar das Ereignis, das den Bilderzyklus abschloß, die Gründung der Stadt Rom, dargestellt.

Brizio T. 2, parete nord, p. 13—14, p. 21 ff. Mon. X 60, parete IV; Ann. 1878 p. 275—278.

1455 (441) **Römischer Kindersarkophag.**

Gefunden 1884 in dem Grabmal der Calpurnier an der Via Salaria (Bull. dell' Inst. 1885 p. 9ff.).

Der Sarkophag gehört zu der Klasse der sogenannten Girlanden-Sarkophage. Drei Putten halten mit Anstrengung auf ihren Schultern die Enden von zwei schweren, bogenförmig niederhängenden Girlanden, von denen die eine aus Herbstfrüchten gewunden ist, die andere aus Ähren und einer großen Blume in der Mitte. In den von ihnen begrenzten halbkreisförmigen Abschnitten der Vorderwand liegen auf Felsgrund je zwei komische Masken, links zwei männliche, rechts eine männliche und eine weibliche. Diese stellt eine alte runzliche Frau dar mit voller Haarrolle um Stirn und Wangen (*στεφάνη*). In dem Maskenkataloge des Pollux (IV 150ff.) würde ihr am ehesten das *λυκαίνιον* entsprechen. Ihr zugekehrt liegt eine alte männliche Maske mit kurzgeschnittenem gesträubten Bart rings um die Lippen, glatt anliegendem länglichen Haupthaar, stumpfer Nase und ziemlich trübseligem Ausdruck. Eine in den äußeren Eigentümlichkeiten ganz entsprechende Maske scheint sich nur noch einmal auf einem pompejanischen Maskenbilde neben der eines Bürgermädchens zu finden, doch ist der Ausdruck hier ein

anderer. In dem Kataloge des Pollux (IV 143ff.) läßt sie sich nicht nachweisen. Alter Mann und alte Frau sind mit deutlicher Absicht hier nebeneinander gestellt, sie mit heftig agressivem, er mit resigniertem Ausdruck. Ein Gegensatz ist auch in dem anderen Maskenpaare fühlbar: die eine — sie liegt auf einem Korbe, der offenbar für die dargestellte Rolle bezeichnend war — mit satyresken Zügen, wild gesträubtem Haar und Vollbart, die andere mit gesträhltem Bart rings um die Lippen und fein in Streifen frisiertem Haupthaar; beide sind alt und stumpfnasig. Zweifellos stellt jene einen ungehobelten, heftigen Landmann dar, zu dem auch der Korb passen würde; man könnte sie dem λυκομήδειος des Pollux gleichsetzen, doch sucht man in ihr den Ausdruck der πολυπραγμοσύνη vergebens. Die andere Maske läßt sich in der Liste des Pollux nicht identifizieren. Die eigentümliche Frisur, die der sogenannten Melonenfrisur zu entsprechen scheint, hat ein Gelehrter kürzlich durch die Annahme erklären wollen, es sei ein Sklave dargestellt, der sich im Verlaufe einer Komödie als junge Frau habe verkleiden müssen. Aber eine Anspielung auf eine derartige Vermummung wäre an einem Sarkophage, an dem die Masken nur dekorative Bedeutung haben, sehr befremdlich. Zudem findet sich eine ganz analoge Frisur an zwei bärtigen Masken im Museum von Neapel, die als Stirnziegel verwendet waren und bei denen eine versteckte Anspielung auf eine Verkleidung ganz ausgeschlossen ist. Sie unterscheiden sich von der Maske, die wir hier betrachten, nur dadurch, daß bei ihnen auch die Bartlocken in Rollen gebrannt sind. Es ist an dem Sarkophage also doch wohl der übermäßig verfeinerte Städter dem ungebildeten Naturmenschen gegenübergestellt. Auf der r. Nebenseite reitet ein Putto mit Petasos und Kerykeion auf einem Meerwidder über die Wellen (Hermes mit seinem heiligen Tier; vgl. n. 206); ihm entspricht auf der anderen Seite ein Erot mit Dreizack auf einem Meerdrachen. Am Deckel sehen wir jagende Putten. Die Arbeit des Sarkophages ist sehr sorgfältig und dürfte aus der Zeit Hadrians stammen.

Mélanges d'archéologie et d'histoire V 1885 pl. X p. 318f. Robert XXV. Hallisches Winckelmannsprogramm Fig. 1 (auf p. 1), p. 84f. Fig. 106 (ebendort ist p. 40 Fig. 69 das obengenannte pompejanische Maskenbild, p. 82 Fig. 101 der eine der beiden Stirnziegel in Neapel abgebildet). Vgl. Strena Helbigiana p. 5 Anm. 4. Zu dem Putto als Hermes vgl. Berlin, Beschreibung der Skulpturen n. 906.

In der Mitte:

1456 (52694) **Grabmonument einer Atia Iucunda.**

Vormals in der Villa Del Drago an der Via Tiburtina. Im J. 1910 für das Museum erworben.

Die Formen der Aedicula und der Ara sind in seltsamer Weise verbunden. Den unteren Teil bildet die Aedicula, die mit einer eisernen Doppeltür geschlossen war (Spuren der Türe haben sich beiderseits erhalten). Darüber ein Giebel, in dessen Feld die Büste der Verstor-

benen von zwei schwebenden Eroten getragen wird. Auf dem Giebel ruht der oberste Teil einer Ara, in dessen Oberfläche eine viereckige Vertiefung für Opfergaben eingehauen ist. Die Inschrift befindet sich an seiner Vorderseite. Im Innern der Aedicula ist der Boden nach hinten hin vertieft und durchbohrt, wohl um Opferspenden in den Boden fließen zu lassen. Hier stand jedenfalls die Urne mit der Asche der Verstorbenen. An den Nebenseiten und der Rückseite sind Zweige von Platane, Lorbeer und Weinreben in Relief dargestellt. Eine Tür erscheint an der gleichen Stelle an Grabaren öfters nachgebildet (auch an Sarkophagen), hie und da flankiert von Genien, die den Eingang zum Grabe, zum Reich des Todes, bewachen. Das Monument stammt, nach der Form der Büste und ihrer Frisur zu schließen, aus der Zeit der flavischen Kaiser.

Bollettino d' arte IV 1910 VIII p. 317 Fig. 13. Vgl. Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom III n. 3855. CIL VI 12688. Zu der Bedeutung der Tür vgl. Altmann die röm. Grabaltäre p. 13ff. Memorie della R. Accad. di Napoli 1908 p. 65. Zu dem Aufbau vgl. Altmann a. a. O. p. 214 n. 276 Fig. 173.

1457 Sarkophag, Unterwerfung besiegter Barbaren.

Gefunden i. J. 1908 an der Via Collatina.

An der Hauptseite ist dargestellt, wie unterworfene Barbaren gefesselt vor einen jugendlichen Feldherrn geschleppt werden, der sie mit gnädiger Geste empfängt. Da die Sieger nicht nach römischer Weise gewaffnet sind und einzelne Figuren in heroischer Nacktheit erscheinen, handelt es sich nicht um die realistische Wiedergabe eines bestimmten Ereignisses, sondern um eine generelle Darstellung in Anlehnung an griechische Vorbilder. Sehr seltsam sind die Reliefs der Nebenseiten: links ein sprengender Pegasus; rechts scheint ein Krieger einem starr am Boden liegenden Barbaren einen Speer aus blutender Wunde zu ziehen. Am Deckel wird das bärtige Porträt des Verstorbenen inmitten von gefangenen Barbaren durch schwebende Victorien in einer Muschel getragen; die Ausführung des Porträts ist so flüchtig, daß es sich mit keinem der Köpfe in der Darstellung der Hauptseite identifizieren läßt. In dem Sarkophage fand man ein Skelett, ein kleines Glasgefäß und in dem Schädel zwei Stücke eines unter Titus geprägten Silberdenars; augenscheinlich war diese Münze der Obolus, den man dem Toten in den Mund gelegt hatte. Sie gibt keinen Anhalt zur Datierung des Sarkophages, der seinem Stile nach aus dem Beginn der antoninischen Epoche stammt.

Notizie d. scavi 1908 p. 234ff. Fig. 5—11.

1458 Grabara einer Isispriesterin Cantinea Procla.

Gefunden 1898 an der Via Ostiensis.

Auf der Vorderseite ist die Verstorbene über der Inschrift dargestellt. Sie ist bekleidet mit Sandalen, der Tunica, einem Mantel, — dem Pallium —, einer schärpenartig zusammengefalteten Palla

— das eine Ende wird zwischen den Knien unter dem Rande des Pallium sichtbar — und einem Schleier, der von dem Kopfe wehend niederhängt. Über dem Scheitel erhebt sich eine Uräusschlange zwischen zwei Ähren; die gesenkte L. hält eine Situla, die erhobene R. hielt das Sistrum. Die Attribute der Hände und den Kopfschmuck hat die Priesterin mit ihrer Göttin Isis gemein. Auf den Schmalseiten ist je eine Ciste abgebildet, aus deren Innern eine Uräusschlange hervorkriecht. Ciste und Ähren sind der Isis nach ihrer Identifikation mit der griechischen Demeter zugeteilt worden.

Notizie d. scavi 1898 p. 187f. n. 6. L' arte II 1899 I p. 101f. Fig. 60 (auf p. 99). Altmann die röm. Grabaltäre p. 236f. Fig. 190. CIL VI 34776. Vgl. die Bemerkungen über Isis-Demeter zu n. 1325.

Fensterwand:

1459 **Aschenkiste, das Urteil über die Waffen des Achill.**

Gefunden bei Ostia. Vormals im Besitze der Familie Pacca.

Das Relief läßt trotz seiner geringen Ausführung auf ein bedeutendes Original schließen, das die Charaktere wie die Empfindungen der an der Handlung beteiligten Personen in der treffendsten Weise vergegenwärtigte. Der in der Mitte auf einem Throne sitzende Richter, in dem wir vermutlich Agamemnon zu erkennen haben, ladet, nachdem er soeben das verhängnisvolle Urteil abgegeben, den Sohn des Laertes ein, die streitigen Waffen in Besitz zu nehmen. Während Odysseus, kenntlich durch den Pileus, freudig die r. Hand nach dem Helme ausstreckt, den ihm ein Jüngling von rechts her reicht, schicken sich zwei heftig erregte Gestalten, nach denen sich der eben genannte Jüngling aufschreckend umblickt, an, den Schauplatz der Handlung zu verlassen. Die größere von beiden ist bartlos, die kleinere vollbärtig; man hat in der bärtigen Aias, in der bartlosen Tekmessa erkennen wollen. Doch widerspricht dieser Deutung die kurze Kleidung der größeren Gestalt, deren Brust zudem keine weiblichen Formen zeigt. Auch würde es antiker Empfindung widersprechen, Tekmessa bei diesem Schiedsgericht gegenwärtig zu denken; endlich hätte der Künstler eine Nebenfigur gewiß nicht mit einem stärkeren Gestus dargestellt, als die Hauptperson. Deshalb ist die andere Deutung vorzuziehen, die in der bartlosen Gestalt Aias, in dem Bärtigen, der ihn voller Besorgnis wegdrängt, seinen Halbbruder Teukros erkennt. Aias ist der Schilderung Homers entsprechend von überragender Größe dargestellt; seine fliegenden Haare und hoch emporgeworfenen Arme sind deutliche Anzeichen des ausbrechenden Wahnsinns. Drei junge Männer, die hinter Odysseus gruppiert sind, blicken besorgt dem fortstürzenden Helden nach. Da sich in dem Relief zahlreiche Motive kreuzen und die Figuren, besonders auf der r. Seite, eng zusammengedrängt sind, dürfen wir ein Gemälde als Original annehmen. Und zwar lassen verschiedene Merkmale darauf schließen, daß dieses Gemälde einer verhältnismäßig frühen

Zeit angehörte. Hierfür spricht erstens die strenge Gliederung der Komposition. Zweitens zeigen die Haare auf dem Relief eine eigentümlich typische Stilisierung. Man beachte besonders, wie der Bildhauer die Bärte des Aias und des Odysseus und die den Vorderkopf bedeckenden Haarmassen an diesen beiden Figuren sowie an dem unmittelbar hinter Odysseus stehenden Achäer behandelt hat. Endlich muß es auffallen, daß das Auge des Aias, des Teukros und des am l. Ende des Reliefs angebrachten Achäers, obwohl die Köpfe im Profil dargestellt sind, nichtsdestoweniger in der Vorderansicht wiedergegeben ist. Hiernach kann das Gemälde, das der Bildhauer der Aschenkiste als Vorlage benutzte, recht wohl um das Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. geschaffen sein. In diese Zeit fiel die Tätigkeit des großen Malers Timanthes. Die Überlieferung berichtet, daß er durch ein Bild, das eben das Urteil über die Waffen des Achill darstellte, den Preis bei einer Konkurrenz mit Parrhasios davon trug (Overbeck Sq. 1699—1700). Die antiken Kunstkritiker rühmten an seinen Schöpfungen im besonderen die Tiefe der Auffassung und die ergreifende Gewalt der Darstellung. Da sich die Reliefkomposition der Aschenkiste durch die gleichen Vorzüge auszeichnet, dürfen wir uns recht wohl die Frage vorlegen, ob uns nicht in ihr ein Auszug aus dem berühmten Bilde des Timanthes erhalten sei.

Mon. dell' Inst. II 21, Ann. 1836 p. 22ff. Overbeck Gallerie heroischer Bildwerke T. XXIII 3 p. 563 n. 3. Baumeister Denkmäler d. klass. Altert. I p. 30 Abb. 31. Vgl. Jahrbücher für klass. Philologie XIII 1867 p. 672. — Über Timanthes vgl. Amelung Führer d. d. Ant. in Florenz p. 55f. u. Röm. Mitteilungen XX 1905 p. 306ff.

Zimmer XVIII.

Schon im vorigen Zimmer waren an den Wänden kleine Fragmente von Wandmalereien aus dem bei der Farnesina ausgegrabenen Hause angebracht (vgl. die Bemerkungen zu n. 1327—1333). Größere Reste befinden sich in diesem und den nächsten vier Zimmern (vgl. besonders die einleitenden Bemerkungen zu den Bildern im Zimmer XXII). Die hier aufbewahrten n. 1460—1462 stammen aus der auf dem Plane mit n. 1 bezeichneten Kryptoporticus.

1460 (12) Die figürlichen Bilder sind fast vollständig verblaßt. Der bärtige Androsphinx und die weibliche Sphinx, die einander gegenüber auf den beiden oben vorspringenden Vestibülen gelagert sind, deuten auf Alexandreia, wo der Stil, der bei der Dekoration dieses Hauses zur Anwendung kam, seine Ausbildung erhielt.

Mon. dell' Inst. XII 28 (Ann. d. J. 1885 p. 316ff.). Lessing-Mau Wand- und Deckenschmuck eines römischen Hauses aus der Zeit des Augustus T. I. Rodenwaldt die Komposition der pompej. Wandgemälde p. 13ff.

1461 (15) Eine mit dorischem Chiton bekleidete Priesterin wandelt langsam vorwärts, mit beiden Händen einen großen Tempelschlüssel haltend. Vor ihr schreitet ein halbwüchsiges Mädchen, das in der gesenkten R. einen Zweig hält und mit der L. einen flachen, mit Früchten und Kräutern belegten Teller stützt, den sie auf dem Kopfe trägt. Vgl. n. 1352.

Mon. XII T. 34 n. 8 (Ann. 1885 p. 318).

1462 (16) Ein bärtiger, mit Chiton, Mantel und Schuhen bekleideter Mann, augenscheinlich ein Bauer, der auf dem Rücken einen großen Sack und an einem über die l. Schulter reichenden Riemen eine viereckige Kiste trägt, schreitet vorwärts, die R. auf einen Stab stützend, und wendet den Kopf um nach einem Mädchen, das ihm folgt und eine runde Kiste auf dem Haupte trägt. Vielleicht handelt es sich um die Vorbereitung zu einem ländlichen Opfer.

Mon. XII T. 34 n. 1 (Ann. 1885 p. 318).

Die beiden Bilder n. 1461 u. 1462 stehen wie mehrere andere, die wir wegen ihrer schlechten Erhaltung übergehen, hinsichtlich der Ausführung hinter den sonstigen Teilen der Dekoration zurück. Offenbar sind sie in späterer Zeit ausgeführt, als die Bilder gelitten hatten, die sich ursprünglich an dieser Stelle befanden.

1463 (324) **Vierseitiger Altar.**

Gefunden im Januar 1881 zu Ostia in einer Kammer, die zu der Porticus hinter der Bühne des Theaters gehörte.

Die reiche ornamentale und bildliche Dekoration ist sehr sorgfältig ausgeführt. Die Reliefbilder stellen die Beziehungen des Mars zu Venus und die Entdeckung der von der Wölfin gesäugten Zwillinge nach der Auffassung dar, die unter dem iulischen Kaiserhause zu offizieller Anerkennung gelangte. Auf der Hauptseite sehen wir Mars und Venus, die ein schwebender Amor einander zu nähern sucht. Mars trägt den Helm auf dem Kopfe, das Schwert im l. Arm und muß mit der erhobenen R. die Lanze aufgestützt haben. Ein Schwertband hat auch Venus umgegürtet. Auf dem Boden sitzt zwischen den beiden Gottheiten ein Schwan, der heilige Vogel der Venus. Rechts neben der Göttin steht ein Knabe mit leichtem Mantel auf der l. Schulter und einem länglichen Attribut im l. Arm, das nach dem erhaltenen Rest nur als Fackel ergänzt werden kann (oben hat sich der Ansatz der Flamme am Grunde erhalten). Damit ist die Deutung gegeben: der Knabe ist Hymenaios, der Hochzeitsgott. Von Flügeln hat sich keine Spur erhalten (was man dafür gehalten hat, sind die Enden des flatternden Bandes, die im Rücken des Knaben niederhängen). In der gesenkten R. hielt der Knabe ehemals einen dreieckigen Gegenstand, der am ehesten einem Triangel mit einer etwas verdickten Ecke glich. Man hat dafür die verschiedensten Erklärungen vorgeschlagen, von denen die meisten schon dadurch hinfällig sind, daß sie sich nicht mit der durch den Fackelrest gesicherten Deutung des Knaben vertragen. Die einfachste Lösung ist scheinbar die, nach der jener dreieckige Gegenstand ein Zipfel des Mantels gewesen wäre; aber es fehlt jegliche Verbindung mit dem Teile des Mantels auf der andern Seite (unmöglich kann eine solche Verbindung in bedeutungslosen Linien links hinter dem r. Arme erkannt werden). Die rechte Seite des Altars zeigt Amoren, die mit dem zweispännigen Kriegswagen, die

linke Amoren, die mit den Waffen des Mars spielen. Auf der Rückseite ist links unten die Wölfin mit Romulus und Remus und vor ihr der Tiber dargestellt. Darüber erhebt sich der Palatin, auf dessen Gipfel der Berggott sitzt. Der Bildhauer hat die Fauna der Gegend, in der die Handlung stattfindet, ausführlich wiedergegeben und unmittelbar unter dem Berggotte einen sitzenden Adler, weiter unten eine Fledermaus, eine Eidechse, einen Hasen und eine Schlange dargestellt. Auf dem Abhange des Berges schreiten zwei Hirten vorwärts, von denen der eine mit der abwärts gestreckten R. auf die unter ihm befindliche Wölfin mit den Zwillingen hinweist. Der Stand der beiden Hirten wird durch eine vor dem vorderen lagernde Ziege bezeichnet. Aus der auf dem Altar angebrachten Inschrift ergibt sich, daß dieser unter dem Konsulate des Manius Acilius Glabrio und des Gaius Bellicus Torquatus an den Kalenden des Oktobers — d. i. am 1. Oktober d. J. 124 n. Chr. — von einem Freigelassenen Publius Aelius Syneros und seinen Söhnen dem Silvanus geweiht wurde. Die Inschrift ist gegen den sonst üblichen Gebrauch auf verschiedene Stellen des Altars verteilt und die drei ersten Zeilen mit den Namen der Dedikanten sind auf der Hauptseite in den knappen Raum eingezwängt, der zwischen der bildlichen Darstellung und der Krönung des Altars frei lag. Wir dürfen hieraus den Schluß ziehen, daß der Altar nicht von Haus aus für die Aufnahme dieser Inschrift berechnet war; dadurch erklärt sich auch, daß seine Bildwerke zu Silvanus in keinerlei Beziehung stehen. Doch können wir die Entstehung des Altars nicht weit über das Jahr der Weihung zurückdatieren.

Notizie d. scavi 1881 T. II p. 112f. Mélanges d'archéol. et d'histoire XXVI 1906 pl. XII p. 483ff. E. Strong roman sculpture Pl. LXXIII, LXXIV p. 240ff. Della Seta religione e arte figurata Fig. 150 p. 191. Atti dell' Accademia Pontif. rom. di archeol. Serie II, X 2. 1912 p. 142 Fig. 23, p. 155. Vgl. Röm. Mitteilungen XIV 1899 p. 220 Anm.; XVI 1901 p. 395f. CIL XIV 51.

Zimmer XIX.

1464 **Wandmalereien** aus einem halbkreisförmigen Korridore des bei der Farnesina entdeckten Hauses (n. 6 auf dem Plane).

Der Fries ist abwechselnd mit Landschaften und mit Gruppen von szenischen Masken verziert, denen bisweilen andere auf das Theater oder den Kultus des Dionysos bezügliche Dinge beigefügt sind.

Einer der Wandabschnitte: Mon. dell' Inst. XII T. 5 (Ann. d. J. 1884 p. 307). Lessing-Mau Wand- und Deckenschmuck T. 11. Röm. Mitteilungen XXVI 1911 T. IV (zwei Landschaften) p. 12 u. 22ff.

1465 (147) **Altar.**

Gefunden an der Stelle des ehemaligen Teatro Apollo neben dem Ponte S. Angelo.

Der Altar gehört zu den feinsten Erzeugnissen augusteischer Kunst. Die Zartheit der Modellierung erinnert an die Stuckdecken des Farnesina-Hauses (n. 1327—1332). Auf jeder Seite sehen wir ein Bukranion

und gekreuzte Zweige der Weißpappel (vgl. n. 405). Die Wahl dieses Laubes zur Dekoration des Altars läßt uns vermuten, daß dieser zu dem Kulte des Herakles in Beziehung stand und demnach augenscheinlich zu dem Heiligtum des Heros gehörte, dessen Reste an der gleichen Stelle gefunden wurden (vgl. n. 1282, 1283).

Hartel-Wickhoff die Wiener Genesis p. 21 u. 27 Fig. 7 = Wickhoff Schriften III p. 39 Fig. 6. E. Strong roman sculpture Pl. XXI p. 68.

1466 (1221) **Fragmentierte Frauenstatuette aus grauem Marmor.**

Gefunden im Tiber bei dem Ponte Cestio.

Eine mit Chiton und Mantel bekleidete Frau, deren Haare aufgelöst niederhängen, sitzt auf einem reichverzierten Sessel und stützt den l. Arm auf das Sitzbrett. Der r. Ellenbogen ruht auf dem Schenkel, während die r. Hand einen Zipfel des Mantels über die Schulter nach vorne zog. Die den Bronzestil nachahmende Ausführung ist fein, aber trocken. Die Art, wie die Dekoration des Sessels mit Reihen eingebohrter kleiner Löcher wiedergegeben ist, findet sich häufig auf Reliefbildern und an Helmen auf den historischen Reliefs der trajanischen Zeit.

Röm. Mitteilungen VI 1891 p. 239. Notizie d. scavi 1892 p. 267 c (wo die Statuette fälschlich als aus weißem Marmor gearbeitet bezeichnet ist).

Zimmer XX.

Die in diesem Zimmer befindlichen Wandmalereien stammen aus einem der Schlafzimmer in dem bei der Farnesina entdeckten Hause (n. 4 auf dem Plane).

1467 (1) Dieser Wandabschnitt zeigt durchweg Bilder hellenistischen Stiles. Ganz links oben ist auf dunkelviolettem Grunde ein Mädchen gemalt, das neben einer Herme auf einer Bank sitzt, mit der R. den Mantel über der Schulter emporzieht und mit nachdenklichem Ausdruck abwärts blickt. Ein weiter rechts angebrachtes Bild stellt einen jungen Mann und eine junge Frau, vermutlich eine Hetäre, dar, die, einander küssend, auf einem Bette sitzen, während das Dienstpersonal beschäftigt ist, den Nachttrunk vorzubereiten. Auf einem Tische zu Füßen des Bettes stehen ein Kantharos und ein hohes zylinderförmiges Gefäß, neben dem Tische ein halbwüchsiger Sklave, der in der R. eine Schöpfkelle (simpulum) zu halten scheint. Eine Sklavin, die wegen der Nachtkühle ihren Mantel über den Hinterkopf gezogen hat, schreitet auf den Tisch zu, ein zweites zylinderförmiges Gefäß herbeitragend.

Die Bilder: Mon. dell' Inst. XII T. 7 a n. 3, T. 8 n. 3, Ann. 1884 p. 321.

1468 (2) Die Wand ist mit vier vestibülartigen Architekturen verziert. Das stark verblaßte große Bild, das in die dritte dieser Architekturen (von links) eingesetzt ist, zeigt eine schöne Frau, die auf einem Lehnsessel sitzt und die L. vorstreckt, um aus der erhobenen R. eines

halbwüchsigen Mädchens, das vor ihr auf den Fußspitzen steht, einen gegenwärtig unkenntlichen Gegenstand in Empfang zu nehmen. Im Vordergrunde sieht man einen weidenden Rehbock. Nach dem idealen Charakter der sitzenden Frauengestalt wird man geneigt sein, in ihr eine Göttin und demnach in dem Mädchen eine Sterbliche zu erkennen, die ihr irgendwelche Gabe darbringt. Während der Stil dieses Gemäldes an den der weißgrundigen attischen Lekythoi aus der Übergangszeit vom 5. zum 4. Jahrhundert v. Chr. erinnert — nur der Rehbock scheint zu den beiden ganz reliefmäßig in eine Raumschicht gerückten Frauenfiguren hinzugefügt zu sein —, zeigen die vier kleineren Bilder, die an den oberen Teilen derselben Wand angebracht sind, die gewöhnliche hellenistische Kunstweise. Zwei von ihnen (rechts und links von den Säulen, die das große Bild einfassen) stellen beide auf dunkelviolettem Grunde ein Mädchen dar, das vor einer Herme auf einem Steine sitzt und mit einem Hasen tändelt, die anderen zwei je ein Liebespaar, das auf den beiden Bildern verschieden charakterisiert ist. Auf dem einen (innerhalb des oberen viereckigen Teiles der zweiten vestibülartigen Architektur von links) handelt es sich offenbar um ein junges Ehepaar beim Beginne der Brautnacht; die darauf dargestellte weibliche Figur, die züchtig abwärts blickt, erinnert an die Braut der aldobrandinischen Hochzeit (n. 416). Hingegen scheint das auf dem Gegenstück (an der entsprechenden Stelle der dritten Architektur von links) dargestellte Mädchen eine Hetäre; die beiden Liebenden liegen hier auf einem Bette und küssen einander in Gegenwart eines Sklaven und einer Sklavin. Auf der Säule, die sich links von diesem Bilde erhebt, ist die oben S. 117 erwähnte Künstlerinschrift eingeritzt.

Die ganze Dekoration: Mon. dell' Inst. XII 5a; Ann. 1884 p. 309ff. Lessing-Mau T. 5. Röm. Mitteilungen XVIII 1903 p. 229f. Fig. 20. Ippel der dritte pompej. Stil p. 8ff. Abb. 1. Das Hauptbild: Mon. XII 6 n. 2; Ann. 1884 p. 319; Röm. Mitteilungen XVII 1902 p. 206 u. 227 Fig. 15 (vgl. Rodenwaldt die Komposition d. pompej. Wandgemälde p. 40 und das in den Röm. Mitteil. IV 1889 p. 110 n. 6 beschriebene pompeianische Wandgemälde). Die kleineren Bilder: Mon. XII 7a n. 1, 2; Ann. 1884 p. 321 bis 322.

1469 (3) Das beinah vollständig unkenntlich gewordene Hauptbild zeigt drei schöne Frauengestalten, die vor einem weiblichen Idol stehen und sich, wie es scheint, anschicken, ein Opfer darzubringen.

Die ganze Dekoration: Mon. XII 17; Ann. 1885 p. 302. Lessing-Mau T. 6. Das Hauptbild: Mon. XII 6 n. 1; Ann. 1884 p. 319; Röm. Mitteil. XVII 1902 p. 229f. Fig. 17.

1470 (4) Man sieht auf diesem Fragmente eine stehende Figur des Zeus, die nach einem auch in Statuen, Statuetten und Relief wiederholten Originale gemalt ist. Der Gott hält in der gesenkten R. einen Blitz und stützt mit der L. ein Zepter auf, dessen Spitze mit einem undeutlich gemalten, rundlichen Gegenstande bekrönt ist. Vgl. n. 206.

Gazette archéologique VIII 1883 pl. 15 p. 99. Mon. XII 7 n. 5; Ann. 1884 p. 320; Amelung Florentiner Antiken p. 8.

Die in der Mitte dieses Zimmers aufgestellte, mit n. 670 bezeichnete Skulptur hat einer Statuette der ephesischen Artemis als Basis gedient (vgl. n. 797).

Zimmer XXI.

Die Wandmalereien in diesem Zimmer stammen aus einem anderen Schlafzimmer des bei der Farnesina entdeckten Hauses (auf dem Plane n. 5).

1471 (2) Die Landschaft in der Mitte hat zu sehr gelitten, als daß sie sich beschreiben ließe. Von den beiden mit Schutzklappen (vgl. n. 1328) versehenen Bildern, die den Fries verzieren, stellt das eine (rechts) eine ältliche, feiste Frau dar, die, einen Becher in der R., auf einem Sessel sitzt und den Kopf einer neben ihr stehenden jungen Frau zuwendet, die in eindringlicher Weise mit ihr spricht; auf der anderen Seite der Alten steht eine jugendliche Sklavin und neben dieser ein Tisch, der einen kleinen Krater trägt. Auf dem Gegenstücke sieht man einen jungen Mann und eine junge Frau, die neben einander auf einem Bette sitzen und sich küssen; die Frau hält in der L. eine Schale; vor dem Bette steht ein Tisch mit Trinkgefäßen. Da die junge Frau auf beiden Bildern in der gleichen Weise charakterisiert ist, so liegt der Gedanke nahe, daß es sich hier wie dort um dieselbe Person handelt. Wenn diese Voraussetzung richtig ist, könnte man das an erster Stelle beschriebene Bild etwa folgendermaßen erklären: Die junge Frau, die eine Kupplerin zu sich beschieden hat, damit sie durch deren Vermittelung eine Passion, die sie für einen jungen Mann gefaßt, befriedige, traktiert die Alte mit Wein und setzt ihr dabei ihr Verlangen auseinander. Das Gegenstück würde dieselbe Dame darstellen, wie sie das Ziel ihrer Wünsche erreicht hat und mit ihrem Geliebten vereinigt ist. Es wären dies Situationen, wie sie namentlich in den Mimiamben des Herondas mancherlei Analogien finden.

Die ganze Dekoration: Mon. dell' Inst. XII 23 (Ann. 1885 p. 313ff.). Lessing-Mau Wand- und Deckenschmuck T. 3. Röm. Mitteilungen XVII 1902 p. 220ff. Fig. 13. Ippel der dritte pompej. Stil p. 8ff. Abb. 2. Die kleineren Bilder: Mon. XII 27 n. 2, 5 (Ann. 1885 p. 316). Vgl. Röm. Mitteilungen XXV 1911 p. 261.

1472 (5) Ich übergehe dieses Stück, da sich auf ihm nur die Architekturmalerei einigermaßen erhalten hat, die figürlichen Darstellungen hingegen beinah vollständig verblaßt sind. Wer sich dafür interessiert, muß die Publikationen einsehen.

Mon. dell' Inst. XII 24 (Ann. 1885 p. 313ff.). Lessing-Mau T. 4. Röm. Mitteil. XVII 1902 p. 209ff. Fig. 9.

1473 (6) Die Figur ist aus einem weißen Wandfelde herausgeschnitten, in dessen Mitte sie angebracht war, eine Anordnung, die durch n. 1474 vergegenwärtigt wird. Sie stellt ein auf einem Sessel sitzendes Mädchen da, das mit der R. seinen Mantel in zierlicher Weise nach vorwärts zieht, und erinnert hinsichtlich des Stiles wie des Kolorites an das Hauptbild von n. 1479. Die Anlage ist von wunderbarer

Anmut und die Ausführung fein gefühlt. Alles dies gilt auch für die Gegenstücke n. 1474 und 1475.

Mon. dell' Inst. XII 26 n. 6 (Ann. 1885 p. 316). Robert die Knöchelspielerinnen des Alexandros (Halle a. S. 1897), Vignette auf p. 1, p. 7—8.

1474 (8) Die Malereien sind stark verblaßt. In der Mitte der beiden weißen Wandfelder sieht man je ein stehendes Mädchen, von denen das eine mit beiden Händen einen Kasten hält.

Mon. dell' Inst. XII 25 links (Ann. 1885 p. 313ff.). Lessing-Mau T. 2. Die Figur mit dem Kasten: Mon. XII 27 n. 6. Robert a. a. O. Vignette p. 1, p. 7f.

1475 (9) Ein Mädchen gießt aus einem bauchigen Fläschchen (Aryballos) Öl in eine schlanke Lekythos. Es erinnert in der Anlage auffällig an eine in ähnlicher Handlung begriffene Mädchengestalt auf einer weißgrundigen attischen Lekythos.

Gazette archéologique VIII 1883 pl. 16 p. 100. Mon. dell' Inst. XII 26 n. 5 (Ann. 1885 p. 316). Die attische Lekythos: Murray-Smith white athenian vases pl. XXIa.

1476 (40004) **Fragment eines reich-verzierten Untersatzes.**

Gefunden 1908 bei Gelegenheit der Demolierung der Villa Patrizi an der Via Nomentana. Zusammengesetzt aus einer großen Anzahl von Fragmenten; nicht für alle ließ sich der ursprüngliche Platz wieder feststellen. Einige Lücken sind mit Gips ausgefüllt. Hier und da sind Brandspuren zu erkennen.

Erhalten hat sich etwa die Hälfte einer kreisförmigen Basis, aus deren Mitte sich ein Schaft erhebt. Dieser hat zweifellos einen Aufsatz getragen, dessen weit ausladender Körper wahrscheinlich außerdem von einer Statuette gestützt wurde, deren untere Hälfte man rechts auf der Basis bemerkt. Die Statuette stellte einKnäbchen dar, das sich auf die Zehen beider Füße erhoben hat. Es läßt sich erwarten, daß ihr ein Gegenstück nicht gefehlt hat, von dem sich denn auch Reste gefunden haben. Ja, man hat noch einen dritten Torso einer in den Maßen übereinstimmenden Statuette aus Fragmenten zusammensetzen können. An dem Mittelschafte fallen breite weiche Akanthusblätter mit Blumen nieder, die sich auf der Basis ausbreiten und auf denen allerlei kleine Putten, Wassertiere und Schnecken herumkrabbeln. Auf einem der Blätter stehen auch die Füße der Statuette, deren Unterteil sich erhalten hat. Unter ihr springt über die Peripherie der Basis eine Sphinx vor, der es gewiß ebensowenig an einem oder mehreren Gegenstücken gefehlt hat. Im übrigen ist die Außenseite der Basis in breite pfeilerartige Vorsprünge und Nischen geteilt; vor jedem Vorsprung schießt ein Delphin abwärts, in jeder Nische ist eine Nereide dargestellt. All das ist in einem sehr flotten und frischen Stile ausgeführt, hie und da nur skizzenhaft angedeutet. Wir finden schlagende Parallelen an Werken der flavischen Aera (vgl. die Skulpturen aus dem Grabe der Haterier im 10. Zimmer des lateranischen Museums und n. 1418). Die Putten und Tiere erinnern uns an

die Statue des Nil im Vatikan (n. 34), und wir dürfen in diesem Zusammenhange darauf hinweisen, daß gerade einer der flavischen Kaiser, Domitian, das i. J. 79 n. Chr. durch Brand zerstörte Iseum campense, in dessen Bereich der Nil gefunden wurde, zu neuer größerer Pracht wiedererstehen ließ.

Notizie d. scavi 1908 p. 130 Fig. 2, 3. Ausonia III 1908 T. VI—VIII p. 235 ff. Fig. 1—10.

Zimmer XXII.

Die in diesem Zimmer befindlichen Wandmalereien stammen aus einem dritten Schlafzimmer in dem bei der Farnesina entdeckten Hause (auf dem Plane n. 2).

Wir haben bereits bemerkt, daß die Wanddekorationen dieses Hauses den letzten Zeiten des sogenannten zweiten Stiles angehören. Der eigentümliche Charakter des zweiten Dekorationsstiles beruht darauf, daß die Wände mit Darstellungen architektonischer Art bemalt und in diese an geeigneten Stellen landschaftliche oder figürliche Kompositionen eingesetzt sind. Dies Verfahren ist offenbar durch den von altersher üblichen Gebrauch, wirkliche Tafelbilder in die Wände einzulassen oder daran anzuheften, bestimmt. Vielfach bezeichneten die hellenistischen Wandmaler kleinere Gemälde, die sie in die Dekoration einfügten, dadurch, daß sie ihnen Rahmen und Schutzklappen gaben, deutlich als Reproduktionen von Tafelbildern. Weniger klar ist auf den ersten Blick die Charakteristik bei umfangreicheren Kompositionen. Diese sind in der Regel von einer pavillon- oder vestibülartigen Architektur umgeben, die sich auf einem Sockel erhebt und aus zwei Säulen besteht, die einen Giebel stützen; hinter den Säulen bemerkt man zwei Pfeiler, die an dem Aufbau nach innen vortreten und meist einen Bogen oder auch ein giebelartiges Gebilde tragen. Man hat nun vermutet, die Wandmaler hätten sich die zwischen den Säulen oder Pfeilern liegende Wand als geöffnet und die dargestellte Handlung als jenseits der Wand im Freien vorgehend gedacht. Daß es sich aber auch hier um Wiedergabe von Tafelbildern, nur von solchen großen Formates, handelt, haben die Maler selbst dadurch angedeutet, daß sie fast überall die Darstellung innerhalb dieses architektonischen Rahmens noch mit einem zweiten Rahmen umgaben, den sie sich augenscheinlich aus einfachen Holzleisten bestehend dachten. Entscheidend für diese Auffassung ist die Zusammenstellung der Bilder in diesem Zimmer, da wir hier in dem einen der großen Mittelbilder zweifellos ein Gemälde älteren Stiles zu erkennen haben (n. 1479). Es ist nicht nachzuweisen, aber keineswegs unwahrscheinlich, daß es in hellenistischer Zeit tatsächlich derartig architektonisch ausgestattete Bildträger gegeben habe. Das Motiv der Säulen mit Gebälk, die zwei bogentragende Pfeiler einschließen, ist zwar erst in Rom zu weitgehender Verwendung gekommen, aber bereits in hellenistischer Zeit geschaffen und, was besonders wichtig ist, auch zur Umrahmung von Reliefs benutzt worden: Springer-Michaelis. Handbuch I[9] p. 360 Abb. 655; vgl. auch ein Grabrelief aus Athen im Museum von Grenoble: Catalogue (1901) p. 266 n. 125 mit Tafel. Endlich mag auf die Parallelen aus byzantinischer Kunst, Mittelalter und Renaissance hingewiesen werden. Vgl. über diese Frage, die verschiedenen Auffassungen der gemalten Architekturen im Ganzen (Wandschirm oder Scherwand), die Herkunft dieses Stiles und sein Verhältnis zu den anderen Stilen der Wandmalerei: Mau Geschichte der dekorativen Wandmalerei p. 169 ff. Röm. Mitteilungen IX 1894 p. 217 Anm. 2. Robert Votivgemälde eines Apobaten p. 6 ff. Petersen Ara Pacis Augustae p. 143 ff. Röm. Mitteilungen XVII 1902 p. 179 ff. XVIII 1903 p. 87 ff. p. 222 ff. Rodenwaldt, die Komposition d. pompej. Wandgemälde p. 35 f., p. 124 Anm. 1. Ippel Der dritte pompej. Stil. p. 8 ff. u. sonst.

1477 (1118) Das große in der Mitte angebrachte Gemälde bezieht sich auf die Pflege des Dionysosknaben. Man sieht im Vordergrunde eine auf einem Felsblocke sitzende Bakchantin, die beschäftigt ist, dem Kleinen einen Kranz aufzusetzen, und neben der ein Thyrsos lehnt. Hinter ihr erhebt sich ein Tor, auf dem die Statue eines liegenden Satyrs angebracht ist, und, an das Tor anstoßend, eine Mauer, Motive, die beweisen, daß die Handlung vor dem Peribolos eines bakchischen Heiligtums stattfindet. Von dem Architrave des Tores ist

nach der Mauer ein hellvioletter Vorhang gezogen, der offenbar, wenn man ihn vertikal herabfallen ließ, die Toröffnung schloß. Neben dem Tore stehen zwei würdig bekleidete Frauen, von denen die eine in der R. einen Thyrsos, die andere einen Fächer in der L. hält; beide blicken auf die im Vordergrunde dargestellte Gruppe. Während dieses Gemälde offenbar auf ein hellenistisches Original zurückgeht, zeigen die beiden kleineren Bilder, die den roten Wandfeldern als Mittelpunkt dienen, einen älteren Stil, den man der Übergangszeit vom 5. zum 4. Jahrhundert v. Chr. zuschreiben möchte und der in den Malereien weißgrundiger, attischer Lekythoi Analogie findet (vgl. n. 1468, 1473—75 u. 1479). Das links angebrachte Bild: Eine auf einem lehnelosen Sessel sitzende Frau rührt mit der L. die Saiten eines harfenartigen Instrumentes und streckt die R. nach einem vor ihr stehenden Mädchen aus, das ihr einen kleinen Vierfüßler, wie es scheint ein Eichhörnchen, darbietet. Das Bild rechts: Eine sitzende Frau rührt, das Plektron in der R., mit der L. die Saiten einer Kithara, während ein vor ihr stehendes Mädchen ihr mit der R. einen Blütenzweig entgegenstreckt.

Das Ensemble der Wanddekoration: Mon. dell' Inst. XII 18 (Ann. 1885 p. 304ff.). Lessing-Mau Wand- und Deckenschmuck T. 8. Röm. Mitteilungen XVII 1902 p. 217f. Fig. 12. Das große Bild: Mon. dell' Inst. XII 20 (Ann. 1885 p. 310—311). Die beiden kleineren Bilder: Mon. XII 22 n. 4, 5 (Ann. 1885 p. 313). Das rechts angebrachte kleinere Bild auch bei Robert die Knöchelspielerinnen des Alexandros p. 7 (vgl. p. 7—8). Über die Anordnung der beiden Bilder: Robert Votivgemälde eines Apobaten p. 7; ders. die Masken der neueren attischen Komödie p. 107 Fig. 125.

1478 (1117) Beachtung verdient in dieser Dekoration die als Telamon verwendete, archaisierende Figur des Zeus Ammon, eine Figur die wiederum auf den ägyptischen Hellenismus zurückweist.

Mon. dell' Inst. XII 25 (rechts), Ann. 1885 p. 304. Lessing-Mau T. 2.

1479 (1128) Das Hauptbild erinnert wiederum an die Dekoration der weißgrundigen Lekythoi (vgl. n. 1468, 1473—1475 u. 1477). Es zeigt eine ebenso ernste wie zarte Charakteristik, die in der attischen Kunst der perikleischen Zeit mancherlei Analogien findet. Man sieht darauf Aphrodite, wie sie, eine Blume in der R., auf einem reich verzierten Throne sitzt, und hinter ihr eine jugendliche Frauengestalt, Peitho oder eine der Chariten, die sich mit dem feinen, von dem Polos der Göttin herabreichenden Schleier zu schaffen macht. Vor Aphrodite steht Eros, das Zepter seiner Mutter haltend. Das Bild gehört zu den schönsten Resten antiker Wandmalerei. Man hat darin die Darstellung einer griechischen Gruppe aus Gold und Elfenbein sehen wollen im Zusammenhange mit der Auffassung, nach der all diese Mittelbilder der Wände als realistisch gedachte Durchblicke gemeint wären. Aber es ist mit Recht dagegen eingewendet worden, daß der altertümliche Eindruck des Bildes nicht durch den Gegenstand, sondern einzig durch die Art der Darstellung bedingt ist. Ein Maler der augusteischen Zeit hätte auch eine stilistisch noch strengere Skulptur mit anderen, seinem

Können entsprechenden Mitteln wiedergegeben. Zweifellos hat der Künstler vielmehr hier, wie auf n. 1477, ein Tafelbild großen Formates als in den Bildträger eingelassen darstellen wollen, dort ein Bild hellenistischen Stiles, hier ein Bild, das wir selbst oder dessen Vorbild wir in die Übergangszeit vom 5. zum 4. Jahrhundert v. Chr. datieren müssen. In mehr als einer Hinsicht verwandt ist die Komposition, die wir unter n. 144 besprochen haben: Paris vor Helena (man vergleiche die sitzenden Figuren und die Gestalten des Eros mit ihren hochragenden Flügeln); auch dort wurden wir zur Annahme eines malerischen Vorbildes der gleichen Zeit geführt.

Der Stil der vier kleineren Bilder, die den Fries verzieren, ist der gewöhnliche hellenistische. Zwei von ihnen, die, einander entsprechend unmittelbar neben dem das Hauptbild überwölbenden Bogen angebracht sind, vergegenwärtigen das Treiben szenischer Künstler. Auf dem Bilde links vom Bogen sieht man einen mit Efeu bekränzten Dichter oder Schauspieler, der auf einem Sessel sitzt und die L. über eine auf dem l. Oberschenkel ruhende komische Maske gelegt hält; vor ihm stehen zwei Frauen, von denen die eine die Maske aufmerksam betrachtet. Augenscheinlich hat der Mann bei einer szenischen Aufführung den Preis in einer Rolle gewonnen, in der er die Maske getragen hat. Das entsprechende Bild zeigt einen Schauspieler, dessen Kopf mit einer tragischen Maske bedeckt ist, im Begriff zu rezitieren. Hinter ihm sitzt der Dichter oder Regisseur, den Text nachlesend, während eine hinter dem Sessel stehende Frau die Rezitation mit dem Spiel einer Kithara bekleidet. Die anderen beiden Bilder — sie sind mit Schutzklappen versehen — scheinen ein und dasselbe Liebespaar in zwei verschiedenen Situationen ihres Verkehrs darzustellen. Auf dem linken Bilde sitzen die beiden Liebenden auf dem Bette, umgeben von drei Sklavinnen, deren eine Wein oder Wasser aus einer Spitz-Amphora in einen Napf gießt. Es ist kürzlich gelungen, die gleiche Komposition mit geringen Abweichungen auf einem in Wien befindlichen, aus Centocelle stammenden Mosaik geringer Arbeit nachzuweisen; damit ist erwiesen, daß der Wandmaler hier ein Original wiedergegeben hat, das in weiteren Kreisen bekannt war. Das entsprechende Gegenstück, das jetzt zerstört ist, zeigte die Liebenden ohne die störende Gegenwart der Dienerinnen einander näher gerückt.

Die ganze Dekoration: Mon. dell' Inst. XII 19, (Ann. 1885 p. 304ff.). Lessing-Mau T. 7. Petersen Ara Pacis Augustae p. 146 Fig. 47. Röm. Mitteilungen XVII 1902 p. 228f. Fig. 16. — Das Hauptbild: Mon. XII T. 21, Ann. 1885 p. 311f. Roscher mythol. Lexikon III 2 p. 1803f. Abb. 5. Vgl. Röm. Mitteilungen VII 1892 p. 60. Robert Votivgemälde eines Apobaten p. 7 Anm. 1. Rodenwaldt die Komposition d. pompej. Wandgemälde p. 39f. — Die vier kleineren Bilder: Mon. XII 8 n. 4, 5; 22 n. 2, 3; (Ann. 1884 p. 309; 1885 p. 312f.). Das linke Triptychon und das Wiener Mosaik: Röm. Mitteil. XXV 1911 p. 257ff. Abb. 2.

Zurück durch Zimmer VIII, V und I in das

Antiquarium romanum.

Links von dem Eintretenden:

1480 **Platte mit Mosaikfragmenten.**

Die in diese Platte eingesetzten Mosaike stammen aus der 1741 bei Tusculum ausgegrabenen Villa. Die Angabe, daß sie zu dem Schmucke desselben Fußbodens gehört hätten, dessen Mittelpunkt durch das Mosaik n. 314 gebildet war, ist ungenügend bezeugt. Vormals im Museo Kircheriano.

Man sieht auf den Fragmenten vier szenische Masken und drei schwebende Siegesgöttinnen. Die in der Mitte angebrachte Nike hält mit beiden Händen den ihren nackten Körper umflatternden Mantel, an dem das Stück, das den Schoß bedeckt, moderne Restauration zu sein scheint. Die zweite trägt ein Tropaion, die dritte ein auf einen Seesieg hinweisendes Steuerruder.

Canina descrizione dell' antico Tuscolo T. 45 p. 158. Vgl. Visconti Mus. Pio-Cl. VII p. 231—232 nota. De Ruggiero catalogo del Museo Kircheriano I p. 268 n. 4—10.

Auf der andern Seite des Eingangs:

1481 (34355) **Rekonstruktion einer Grab-Aedikula.**

Gefunden im J. 1904 in dem unteren Stockwerk eines Kolumbarium innerhalb einer Begräbnisstätte kurz vor Porta Salaria westlich von der Via Salaria bei Gelegenheit der Anlage des heutigen Corso di Porta Pinciana. Antik sind außer der Reliefplatte aus Terrakotta die beiden Ziegel rechts und links von dem Relief, die marmorne Deckplatte darüber, die Säulen (aus Terrakotta), der Architrav, die Giebelgeisa und die leere Tabella (alles aus Marmor). Die Richtigkeit des Aufbaues ist vollkommen gesichert.

Die Aedikula nahm die Hauptwand einer kleinen Grabkammer (2,50 × 1,75 m) ein. Das Tongefäß mit den Aschenresten war in der mit einer Peperinplatte verschlossenen Basis beigesetzt. Darüber ist das Relief eingemauert, rechts und links befestigt mittels der übergreifenden Ränder von zwei rechtwinklig anstoßenden Ziegeln. Den Unterbau deckt oben eine Marmorplatte, über der sich eine Nische mit architektonischer Umrahmung erhebt. Die Terrakottaplatte gehört zu den sogenannten Campana-Reliefs, die ursprünglich zu friesartiger Dekoration von Wohnräumen bestimmt waren, öfters aber, wie hier, zur Ausschmückung von Grabstätten verwendet wurden. Selten hat sich die Bemalung so frisch erhalten wie in diesem Falle; an einigen Stellen bemerkt man unter der abgeblätterten Farbenschicht Reste einer früheren Färbung, die an den Architekturteilen mit der späteren nicht ganz übereinstimmt; augenscheinlich war also einmal eine Erneuerung der Bemalung notwendig geworden. Dargestellt ist eine Tragödienszene, die sich vor der in allen Teilen deutlich wiedergegebenen Rückwand der Bühne abspielt Wir sehen die drei Türen, von denen sich die mittelste durch ihre Größe und dadurch, daß sie von einer plastischen Gruppe bekrönt ist, vor den beiden Nebentüren

auszeichnet. Es ist wahrscheinlich, daß wir hier das Proskenion des hellenistischen, nicht die scenae frons des römischen Theaters zu erkennen haben. Auffallend ist die schräge Stellung der beiden Eckpilaster, die wohl richtig so erklärt worden ist, daß hier die beiden Parodoi schräg an die Rückwand der Bühne anstießen. In hellenistische Zeit werden wir auch durch das Kostüm der Schauspieler gewiesen. Man hat die Hauptfiguren augenscheinlich mit Recht als Andromache mit dem kleinen Astyanax und Odysseus gedeutet, der als Krieger mit dem Schwert bewaffnet ist. Dieser wäre an Stelle des Herolds Talthybios dargestellt, der bei Euripides (Troad. v. 709 ss.) der Andromache den Beschluß der Griechen meldet, Astyanax, den Sohn Hektors, zu töten. Zweifellos naht die Gestalt sich ja der Mittelfigur mit einem Ansinnen, das den Knaben betrifft und deren Unwillen erregt; deshalb wendet die Frau sich von dem Sprechenden ab und packt den zur Seite weichenden Kleinen heftig am Arme. Das Beängstigende der Situation malt sich auch in den beiden Nebenfiguren, die ebensowenig, wie der Knabe, Maske und Theaterkostüm tragen. Deshalb können es keine Choreuten, aber auch keine von den einzelnen, im Drama agierenden stummen Personen sein, sondern einzig Statisten, die bei den griechischen Theateraufführungen neben dem Chor nicht gefehlt haben.

Das Kolumbarium, in dem die Aedikula entdeckt wurde, gehörte, wie uns ebendort gefundene Inschriften lehren, einem P. Numitorius Hilarus; seine Asche war in der Basis der Aedikula beigesetzt. Die Wahl der Reliefplatte zur Verzierung hat kaum einen tieferen Sinn (etwa Hinweis auf besondere Schicksale oder Beschäftigungen des Verstorbenen). Die ganzen Funde jenes Begräbnisplatzes stammen aus der letzten republikanischen Zeit oder dem Beginn des Kaiserreiches. In die gleiche Epoche ist die Aedikula zu datieren.

Notizie d. scavi 1904 p. 436 ff. 1905 p. 19 ff. Jahreshefte des österr. arch. Inst. VIII 1905 p. 203 ff. T. V. Bieber, das Dresdner Schauspielerrelief p. 61 f. Abb. 14. von Rohden-Winnefeld architekt. röm. Tonreliefs (die ant. Terrakotten IV) T. LXXXI p. 280.

Wir wenden uns von hier aus links in die

1. Abteilung.

In den Schränken der Rückwand:

1482 **Goldschmuck** verschiedener Herkunft, meist aus dem Tiber. Zu beachten zwei Stücke Golddraht, die so gebogen sind, daß sie dem Umriß von zwei Ohren gleichen (gefunden an der Via XX Settembre beim Bau des Ministero d' Agricoltura; Notizie d. scavi 1908 p. 128 Fig. 1), wahrscheinlich Weihgeschenke eines Ohrenkranken an eine Heilgottheit (vgl. indes über die Bedeutung derartiger Votive zuletzt Athen. Mitteilungen XXXVII 1912 p. 46 ff.).

1483 **Grabfund** aus Vetralla (Süd-Etrurien). Augenscheinlich war in dem Grabe eine junge Aristokratin beigesetzt. Man beachte besonders die große Anzahl von Gegenständen aus Bernstein, darunter ein Riechfläschchen in Form einer Dattel (Not. d. sc. 1887 p. 62f.).

1484 **Sammlung römischer Lampen** (die ältesten ohne figürlichen Schmuck, schwarzgefirnißt oder rot, die späteren mit mannigfaltigem Reliefschmuck auf der oberen Fläche; häufig findet man auf der Unterseite die Inschrift des Fabrikanten). Vgl. CIL XV p. 782ff.

1485 **Römische Sparbüchse** mit einer Reliefdarstellung des Mercur in einer Aedikula (der obere Teil ist gebrochen; gefunden in dem Kolumbarium der Freigelassenen und Sklaven der Statilier vor Porta Maggiore. Brizio pitture e sepolcri dell'Esquilino p. 135. Vgl. Jahrbuch d. arch. Inst. XVI 1901 p. 160ff.).

1486—1489 **Glasgefäße.** Man beachte vor allem eine Schale aus sog. Millefiori-Glas (gefunden bei Montefiascone), eine Schale mit Goldgrund (Darstellung einer Jagd; gefunden bei Tresilico in Kalabrien), ein Gefäßchen in Form einer Gans mit sehr dünner Wandung (gefunden zusammen mit einer Münze des Domitian in einem Kindergrabe bei Rondissone in Piemont; Notizie d. sc. 1896 p. 501f. mit Abb.) und eine Anzahl wundervoll farbiger Fragmente von Glas und Email. Vgl. über die technischen und chronologischen Fragen zuletzt Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie VII 1 p. 1382ff. (Blümner).

1490 **Terrakottavotive,** Darstellungen einzelner Körperteile. Da sie im Tiber in der Umgebung der Tiberinsel gefunden wurden, liegt es nahe anzunehmen, daß sie aus dem dort gelegenen Heiligtum des Aesculap stammen. Stieda, anatomisch-archäologische Studien (Bonnet-Merkels anatomische Hefte XV/XVI 1091) p. 123f. T. III—IV 12, 13, 16, 17. Vgl. im I. Bande n. 226, 227.

In der Mitte ein freistehender Schrank mit

1491 **Terrakottareliefs.** Wir sind derartigen Reliefs schon öfters begegnet (vgl. zuletzt n. 1481). Sie stammen meist aus dem letzten Jahrhundert v. Chr. und repräsentieren in ihrer stilistischen Eigenart vorzüglich die epigonenhaft-retrospektive, akademisch-geschmackvolle, aber innerlich leere Richtung der sog. neu-attischen Kunst, die für den Bedarf des unter griechischem Einfluß verfeinerten, römischen Luxus arbeitete. Die Darstellungen der Reliefs in diesem Schranke sind meist streng symmetrisch geordnet, sehr geschickt der tektonischen Bestimmung der Platten entsprechend. Die gleiche Rücksicht hat zur häufigen Verwendung von Figuren archaischen oder doch strengen Stiles geführt. Vgl. den IV. Band des Werkes über die antiken Terrakotten, herausgegeben durch von Rohden und Winnefeld: architektonische römische Tonreliefs.

In dem Mittelschrank:

1492 **Bronzestatuette eines Knaben.** (Gefunden im Tiber. Der Knabe ist heftig emporgereckt und rückwärts gebogen. Da er mit den Füßen den Boden nicht berührt und an seinem Rücken keine Ansätze von

Flügeln vorhanden sind, hat man ihn als Ganymed erklären wollen, wie er vom Adler geraubt wird (vgl. n. 386). Man müßte allerdings annehmen, daß er sich mit beiden hocherhobenen Händen an den Adler geklammert hätte.

1493 **Bronzestatuette eines Laren.** Die abgebrochene erhobene R. hielt ein Rhyton, die vorgestreckte L. eine Schale. Vgl. n. 1003. Die Ausführung ist sauber, aber trocken.

1494 (8064) **Bleistatuette des Vertumnus,** eines altitalischen Gottes des Ackersegens (gefunden im Tiber). Er trägt eine kurze Tunica und einen krummen Hirtenstab in der L. Vgl. Amelung, Führer durch d. Ant. in Florenz n. 250.

1495 **Tessera hospitalis** aus Bronze in Form eines halbierten Widderkopfes (gefunden bei Trasacco in der Provinz Aquila). Derartige tesserae galten als Erkennungszeichen der Gastfreundschaft zwischen zwei Familien. Auf der glatten Fläche sind die beiden Namen T. Manlius T. f. und T. Staiodius N. f. und zwischen beiden das Wort hospes eingegraben. Notizie d. scavi 1895 p. 85 ff. Fig. 1, 2.

1496 **Archaische Bronzestatuette eines Mädchens.** Die Statuette — wohl ein besonders gut gelungenes, etruskisches Werk — gibt den ionischen Typus der reichgekleideten, zierlich bewegten Mädchenfigur wieder, wie wir ihn am besten durch die Mädchenstatuen auf der Akropolis von Athen repräsentiert sehen (vgl. n. 975). Die Haare sind in einer hohen kegelförmigen Haube geborgen, die mit der ionischen Mode nach Etrurien übertragen wurde (tutulus).

1497 **Bronzene Striegeln** (vgl. n. 23), **Gefäße** und **Lampen.**

1498 (56032) **Bronzestatuette des Anubis.** Der ägyptische Totengott mit dem Schakalskopfe ist hier in kriegerischer Rüstung dargestellt, wohl in Erinnerung an den Anteil, den er an dem Kampfe des Osiris gegen Seth genommen. Doch erscheint er auch in der gleichen Gestalt mit seinem Bruder Makedon als Grabwächter in dem Hauptgrabe der Nekropole von Kom-esch-Schukafa bei Alexandrien. (Expedition E. Sieglin I p. 142 f.)

1499 **Helm aus gegossener Bronze** (gefunden 1891 unter dem Ponte Sisto). Er ist für ein zum kriegerischen Gebrauch bestimmtes Rüstungsstück zu schwer und wird demnach zu einer Statue gehört haben. Die Blume, die jederseits aus einer Ranke herauswächst, ist mit einem tiefen Loche versehen, offenbar um darin einen Busch einzusetzen. Von dem Träger des mittleren Busches ist nur ein Teil auf dem Scheitel des Helmes erhalten. Die horizontalen Röhrchen am unteren Rande der Kappe dienten zur Befestigung der Wangenschirme. Weitere Bronzefunde beim Ponte Sisto sind

unter n. 1345 besprochen. Unter ihnen sind die meisten mit dem Helme gleichzeitig, d. h. ins 1. Jahrhundert n. Chr. zu datieren, darunter auch ein Flügel, der wahrscheinlich von einer Victoria stammt; mit dieser hat man den Helm in Verbindung bringen wollen, indem man annahm, die Göttin habe nach Art der Victoria von Brescia den einen Fuß darauf gesetzt. Doch würde man dazu kaum einen Helm mit ragender Spitze und zwei Büschen gewählt haben. Eher läßt sich annehmen, die Göttin sei mit einem Tropaeum beschäftigt gewesen, das der Helm bekrönte.

Notizie d. scavi 1891 p. 286ff. mit Abb. Röm. Mitteilungen XXVI 1911 p. 251ff. Fig. 9.

1500 **Fuß und Hand** einer Statuette aus Ebenholz (gefunden bei der Zerstörung der Villa Patrizi vor Porta Pia).

1501 **Bronzene Isisklappern** (seistra; gefunden im Tiber). Dieses Instrument spielte in dem Kultus der Isis eine hervorragende Rolle (vgl. n. 143). Wenn sich derartige Klappern wie andere auf die ägyptischen Kulte bezügliche Gegenstände häufig im Tiber gefunden haben, so hängt das offenbar mit den Verboten zusammen, die zu wiederholten Malen von der römischen Regierung gegen die Ausübung jener Kulte innerhalb des Stadtgebietes erlassen wurden und zur Folge hatten, daß der in ihnen zur Verwendung kommende Apparat in den Fluß geworfen wurde. Berichtet doch Iosephus (antiqu. iud. XVIII 3, 4), daß infolge eines solchen unter Tiberius ergangenen Verbotes das gleiche Schicksal einem Isisbilde zuteil wurde, vermutlich der Statue, die in dem Hauptheiligtume der Göttin (in der Gegend von S. Maria sopra Minerva) den Mittelpunkt des Kultus bildete.

Im nächsten freistehenden Schranke:

1502 **Terrakottareliefs** der unter n. 1491 besprochenen Art mit Darstellungen der stiertötenden Nike (von Rohden-Winnefeld a. a. O. T. XXXVII p. 82ff. u. 257f.). Vgl. über die Geschichte der Typen Roscher, mythol. Lexikon III p. 346f. (Bulle).

In den Schränken und Pulten der Fensterwand: Löffel und Gabeln aus Silber und Bronze (meist im Tiber gefunden. Das Alter der einzelnen Stücke läßt sich natürlich nicht feststellen, zumal es nicht nachweisbar ist, daß man im Altertum bereits Gabeln gekannt hat; vgl. Bullettino comunale II 1874 p. 116ff. T. IX; Memorie dell' Accad. dei Lincei Ser. III vol. X 1881—1882 p. 141f.). Drei Militärdiplome aus der Zeit des Titus, des Caracalla sowie des Elagabal und Alexander Severus (Röm. Mitteilungen XXII 1907 p. 434ff. T. XV; CIL III p. 891 u. 1968). Eine doppelseitig beschriebene Bronzetafel (tabula ansata) mit zwei Inschriften je eines Freigelassenen des Trajan, der mit der Verwaltung eines kaiserlichen Praetorium zu beiden Seiten des Tiber in der Gegend von Fidenae und Primaporta betraut war; augenscheinlich war einer dem andern in diesem Amte gefolgt und ist dadurch die

doppelseitige Beschriftung zu erklären (gefunden im Tiber; Notizie d. scavi 1909 p. 433 ff. Fig. 1, 2). Ein bronzenes Votivtäfelchen mit der Weihung eines L. Kareius Vitalis an Arausio, den Genius der gleichnamigen Stadt, des heutigen Orange im Rhonetal (Bulletino comunale XIX 1891 p. 245 ff. T. IX; Pauly-Wissowa Real-Enzyklopädie II 1 p. 402). Verschiedene Bronzesiegel, Schlüssel, Messer und Fibeln.

2. Abteilung.

In dem ersten Schrank an der Rückwand sind Funde aus Norba in den Volskerbergen vereinigt. Besonders zu beachten:

1503 **Bronzestatuette einer weiblichen Figur,** die eine Taube mit der L. hält (gefunden an der Stelle des Tempels der Iuno Lucina). Wahrscheinlich war sie der Gottheit dargebracht als Bild einer Weihenden. Zugrunde liegt ein griechischer Typus des 5. Jahrhunderts v. Chr., der vielleicht Aphrodite dargestellt hat. Notizie d. scavi 1903 p. 242 f. u. 252 ff. Fig. 22; S. Reinach répertoire de la stat. IV p. 407, 2 (vgl. ebenda III p. 188, 8).

Weitere Funde aus Norba befinden sich in dem letzten Schranke der gleichen Wand, darunter seltsame primitive Votivfiguren, die aus dünnen Bronzeblechen geschnitten sind, Weihinschriften an die Iuno Lucina (Not. p. 242 f. u. 255 mit zwei Abb.) und

1504 **Bronzestatuette einer weiblichen Figur** mit einer Schale in der R. (gefunden an der gleichen Stelle wie n. 1503); in der L. ist augenscheinlich ein Strauß, nicht, wie man angenommen hat, eine Fackel, das Attribut der Iuno Lucina selbst, zu ergänzen. Die Formen entsprechen denen griechischer Typen aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. Notizie a. a. O. p. 242 f. u. 254 f. Fig. 23; S. Reinach, répert. de la stat. IV p. 138, 5.

In den nächsten beiden Schränken rechts und links befinden sich Votive, die in Veji gefunden wurden, in dem mittelsten Wandschrank Funde aus Ostia; man beachte die Reste von Bronzeverzierungen und -beschlägen — z. T. mit Silber eingelegt (vgl. n. 962, 963) —, darunter einen schönen Hundekopf, im Typus der Marmorhunde im Belvedere des Vatikan (n. 147, 148), und vor allem

1505 **Fragment einer rotfigurigen Vase strengen Stiles,** das einzige Fundstück aus so alter Zeit, das in Ostia zutage gekommen ist. Dargestellt ist wahrscheinlich Orpheus ebenso wie auf einer besser erhaltenen Vase gleichen Stiles, deren Bild auf einer neben dem Fragment aufgestellten Tafel wiedergegeben ist (sie stammt aus Gela, befindet sich heute in Berlin und ist publiziert im 50. Berliner Winckelmannsprogramm p. 30 ff. T. II; vgl. Roscher, mythol. Lexikon III 1 p. 1179 ff. Abb. 4).

In den freistehenden Schränken:

1506 **Fragmente von Terrakottareliefs** (vgl. n. 1491). Man beachte darunter ein sehr schönes (Museumsn. 4539), das den Beginn

eines Wettlaufes zwischen nackten Epheben darstellt (von Rohden-Winnefeld a. a. O. T. XLVIII p. 15* u. 262) und (Mn. 4391) verschiedene Fragmente mit Darstellungen einer Porticus, in deren Intercolumnien Athletenstatuen, Gefäße und Hermen aufgestellt sind; demnach haben wir uns die Porticus als Teil einer Palaestra vorzustellen (vgl. Jahreshefte d. österr. arch. Inst. VI 1903 p. 16ff. T. II—III; von Rohden-Winnefeld a. a. O. T. CXLIII 2, 3 p. 144ff. u. 307).

1507 **Kopf einer weiblichen archaischen Statue** aus Terrakotta im ionischen Stile des 6. Jahrhunderts v. Chr., aber wohl zweifellos etruskischer Arbeit. Vgl. n. 1009.

1508 (4344—4349) **Fragmente von Terrakottareliefs** die zu Friesen aneinandergereiht werden sollten (n. 4344 u. 4345 stammen vom Palatin aus der Nähe des Hauses der Livia; die anderen sind aus dem Kunsthandel erworben). Dargestellt sind Wagenzüge und Bankettszenen. Vgl. n. 976 und 1514—1515. Milani Studi e materiali I p. 106 (Pellegrini). Nachod, der Rennwagen bei den Italikern p. 53 n. 39c und 40b.

1509 **Archaischer Stirnziegel in Form einer Silensmaske** mit lebhafter, gut erhaltener Bemalung. Vgl. n. 1010.

1510 **Fragment eines archaischen Akroterion aus Terrakotta** mit einer Gruppe von Silen und Maenade, die fest umschlungen dahinlaufen. Gefunden im Tiber in der Nähe der Insel, so daß es nahe liegt, zu vermuten, das Akroter habe zur Ausstattung des Äsculaptempels gehört; doch ist der Stil für einen Bau aus dem Beginn des 3. vorchristlichen Jahrhunderts zu altertümlich. Notizie d. scavi 1896 p. 38f. Fig. 13. Bullettino comunale XXXVIII 1910 p. 56. Vgl. in unserem Bande n. 1779e—g, 1780g und 1786.

3 Abteilung.

Rechts vom Eintretenden:

1511 (4358) **Zwei Terrakottareliefs** gefunden auf dem Palatin. Die Darstellung entspricht vollkommen dem Relief auf der Rundung der Marmorurne n. 1325. Vgl. alles Nähere dort. Röm. Mitteilungen XXV 1910 p. 132ff. Fig. 11 T. VI; vgl. auch ebenda XX 1905 p. 295f. Fig. 2. von Rohden-Winnefeld a. a. O. T. XLV, XLVI p. 7f. u. 261f.

In dem ersten Wandschrank:

1512 **Funde aus Palestrina** (Praeneste). Besonders zu beachten sind zwei Stirnziegel mit jugendlichen Satyrköpfen in hellenistischem Typus.

Im nächsten Wandschrank:

1513 **Funde aus dem Heiligtume der Diana am See von Nemi.** Außer einer Anzahl anmutiger Terrakottastatuetten, unter denen eine Darstellung der Göttin hervorragt — sie lehnt sich lässig auf einen Pfeiler —, sind allerlei Fragmente aus vergoldeter Bronze beachtenswert. Man nimmt mit Recht an, daß sie zur Dekoration an dem Gebälk des Tempels verwendet waren. Erhalten ist der untere Orna-

mentrand eines großen Bronze-Ziegels mit Motiven, wie wir sie ganz übereinstimmend auch an tönernen Verkleidungsziegeln finden, dann ein Fragment einer Platte mit dem unteren Teile eines aufrechtstehenden Köchers in Relief. Notizie d. scavi 1885 p. 428 f.; 1895 p. 431 ff. Fig. 6. Bull. dell' Inst. 1885 p. 232. Verhandl. d. Philologenversammlung in Görlitz 1889 p. 163. Monum. dei Lincei XIII 1903 p. 318 ff. Fig. 7.

In dem mittelsten Wandschrank:

1514, 1515 **Fragmente der plastischen Dekoration eines Tempels***) (gefunden an einer Colombella genannten Örtlichkeit bei Palestrina). Erhalten sind zwei Friesplatten und drei Jünglingsköpfe aus Terrakotta. Man nimmt an, daß die drei Köpfe von der Giebelgruppe herrühren — der eine (rechts) hing mit dem Grunde zusammen, der mit den kurzgelockten Haaren war mittels eines Bronzestiftes daran befestigt —, während die Reliefplatten zweifellos vom Friese stammen. Auffallend ist der weite stilistische Abstand zwischen Fries und Köpfen, der sich nur dadurch erklären ließe, daß man bei Gelegenheit einer Restauration des Tempels für die Herstellung des Frieses absichtlich ältere Formen verwendet hätte. Während dieser nach seinem Stile in das 5. vorchristliche Jahrhundert zu datieren wäre, können die Köpfe nicht vor dem 4. Jahrhundert entstanden sein. An dem rechts aufgestellten Kopfe bemerkt man in der Rolle, mit der die Haare umgeben sind, eine Reihe Löcher, die keinesfalls, wie vermutet worden ist, zur Aufnahme metallener Strahlen gedient haben können. Der Fries stellt einen Zug dar: voran geht ein Krieger mit einem Blasinstrument (?) in der gesenkten L.; sein erhobener r. Unterarm ist nur auf dem r. Relief erhalten (das l. Relief ist an dieser Stelle abgebrochen); ihm folgt ein Wagen, den eine Frau lenkt und drei geflügelte Rosse ziehen; unter ihnen ein Hund mit gesenktem Kopfe; ein Krieger ist eben im Begriff, den Wagen zu besteigen; an diese Gruppe schließt sich ein Wagen mit zwei ungeflügelten Pferden, den ein Krieger lenkt und ein Augur mit dem gekrümmten Lituus begleitet. Das Nebeneinander von geflügelten und ungeflügelten Rossen fanden wir auch auf dem Terrakottafriese n. 976. So nahe es liegt, in der Beflügelung der Rosse einen Hinweis darauf zu sehen, daß es sich hier um eine Fahrt ins Jenseits, in das Sonnenland handelt (Röm. Mitteil. XXVI 1912 p. 11 f.), so muß uns doch gerade die Nebeneinanderstellung mit dem ungeflügelten Gespanne an dieser Deutung irre machen. Eine Entscheidung und eventuell eine andere Erklärung ließe sich erst geben, wenn das einschlägige Material vollständig gesammelt wäre. Das Dreigespann findet sich auf gleichzeitigen italischen Denkmälern

*) Diese sind während des Druckes unseres Führers in das Museo di Villa Papa Giulio überführt worden. An ihrer Statt füllen den Schrank allerlei Schnitzereien in Knochen; darunter sind besonders zu beachten unten in der Mitte 15 Wirbel eines harfenartigen Saiten-Instrumentes, die in einem Grabe an der Via Tiburtina gefunden wurden.

häufig. Sehr beachtenswert ist die grelle Bemalung, die in den seltensten Fällen so gut erhalten ist. Auf der Rückseite der weniger zerstörten Platte ist am oberen Rande links die Zahl V, rechts VI mit roter Farbe aufgemalt; offenbar dienten diese Zeichen zur Orientierung der Arbeiter beim Aneinanderreihen der einzelnen Platten. Notizie d. scavi 1905 p. 124ff. Fig. 1—4. Nachod, der Rennwagen der Italiker p. 62f. n. 77. Über die ganze Klasse derartiger Friesreliefs vgl. die zu n. 1508 zitierte Arbeit von Pellegrini.

In dem nächsten Wandschrank weitere Funde aus Nemi, im letzten über allerlei Weihgeschenken aus Palestrina:

1516 **Kleine bleierne Weihgaben aus dem Tempel der Venus Obsequens bei Terracina** (gefunden 1894 auf dem Monte S. Angelo bei Terracina teils in dem Schutte, der sich um die Trümmer des Tempels aufgehäuft hatte, teils in einer benachbarten Grube [favissa]). Offenbar haben wir in ihnen Weihgeschenke zu erkennen, die zum Teil bei der Zerstörung des Heiligtumes unter den Schutt des Gebäudes gerieten, zum Teil bereits aus dem Tempel entfernt und in einer Grube geborgen waren, um für neue Gaben Platz zu schaffen. Man glaubte früher in dem Tempel den des Iuppiter Anxurus wiedergefunden zu haben und daraus, daß Iuppiter dort als Knabe verehrt worden sei, erklären zu können, daß die Weihgeschenke beinahe durchweg den Charakter von Spielzeug haben: Tische, Sessel, Leuchter, Küchen- und Tafelgeräte, die Figur eines Sklaven, der eine zum Auftragen der Gerichte dienende Platte (ferculum) hält, — alles von minimalen Dimensionen. Aber der Fund einer Inschrift (Not. d. sc. 1894 p. 102f.) hat außer Frage gestellt, daß es sich vielmehr um den Tempel der Venus Obsequens (der Gnädigen) handelt; auch wurde der Iuppiter Anxurus nicht als Kind, sondern als Jüngling verehrt. Wir haben uns wohl vorzustellen, daß die Mädchen von Anxur der Venus vor der Hochzeit ihr Kinderspielzeug weihten. Notizie d. scavi 1894 p. 96ff., 102f., 105ff. Über Iuppiter Anxurus vgl. Roscher, mythol. Lexikon II 1 p. 640 und Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie I 2 p. 2653.

Rechts vom Ausgang:

1517 (4395) **Fragment eines Terrakottagiebels** (gefunden im Tiber). Erhalten ist die l. Ecke des Giebels mit der Darstellung eines kleinen Amor, der sich mit der Keule und dem Löwenfell des Hercules beladen hat. Die Figur ist mit bewundernswerter Bravour fast ganz frei herausgearbeitet. Man darf behaupten, daß uns in diesem Fragmente eines der glänzendsten Beispiele hellenistisch-römischer Tonplastik aus dem Beginn der Kaiserzeit erhalten ist, ein Fragment, vor dem man sich wohl eines Künstlers wie Arkesilaos erinnern darf. Vgl. über Tonplastik zuletzt Münchener Jahrbuch 1911 I p. 1ff., über Arkesilaos Pauly-Wissowa Realencyklopädie II 1 p. 1168 n. 21 u. Thieme-Becker Künstler-Lexikon II p. 109 n. II.

In den freistehenden Mittelschränken wieder viele dekorative Terrakottareliefs, deren Gegenstände leicht verständlich sind (Raub der Leukippiden; Orestes am Omphalos, verfolgt von den Erinyen; Omphale; Daidalos und Pasiphae; Amazonenkämpfe; Herakles im Thiasos; Einweihung in die dionysischen Mysterien (vgl. n. 1329, ferner zu all diesen Reliefs den mehrfach zitierten, durch von Rohden u. Winnefeld herausgegebenen IV. Band des Werkes über die antiken Terrakotten, insbesondere T. XIX p. 117 u. 248, p. 56ff., 113ff. u. 117, Anm. 1). Besondere Beachtung verdient eine Platte:

1518 **Enthüllung der „mystischen" Schwinge.** Im Beisein verschiedener Mitglieder des bakchischen Thiasos kniet eine Bakchantin am Boden und hebt das verhüllende Tuch von einem jener Körbe, die ursprünglich zum Worfeln des Getreides, dann aber auch bei verschiedenen Mysterienfeiern Verwendung fanden (n. 1325, 1329, 1511). Er enthält Früchte und einen aufrechtstehenden Phallos, das Symbol der Fruchtbarkeit. In den Lüften schwebt eine weibliche Figur mit großen Flügeln davon, die sich mit heftiger Geberde von dem Anblick des enthüllten Korbes abwendet. Man hat die Figur Aidos, die Schamhaftigkeit, genannt und damit den Sinn der Darstellung richtig getroffen. Diese verdient jetzt unser erhöhtes Interesse, seitdem eine ganz entsprechende Szene auf den großen Wandbildern in der neuentdeckten Villa Item bei Pompei bekannt geworden ist. Dort sehen wir ebenfalls die kniende Bakchantin, die eben beschäftigt ist, das Tuch zu lüften; sie blickt empor zu einem stehenden Mädchen mit großen Adlerflügeln, die mit der L. das abgewendete Gesicht bedeckt und mit einer Gerte in der R. zu einem heftigen Schlage nach der Knienden ausholt. Auch dort spielt sich der Vorgang im Beisein des Thiasos ab. Es ist keine Frage, wo die Darstellung lebendiger und bedeutender gefaßt ist. Der Sinn ist beidemal derselbe: ein himmlisches Wesen ist durch irgendeine Veranlassung in den bakchischen Kreis geführt worden und wendet sich nun voll Abscheu von dem heiligen Symbole des bakchischen Kultes ab. Zweifellos konnte eine derartige Vorstellung erst in einer Zeit geschaffen werden, in der sich der naive Glauben an die Heiligkeit jenes Symbols bereits verloren hatte. Für die Geflügelte läßt sich die alte Deutung angesichts des Wandgemäldes nicht aufrechterhalten; dort ist die Figur ganz jugendlich und nur von einem losen Tuch umflattert. So erscheint in späten Bildwerken Nike (vgl. n. 1480). Aber was soll sie in diesem Zusammenhange? Näher liegt es, an Iris zu denken, zu der auch die Gerte eher passen würde, und man könnte wohl an die im 5. Jahrhundert im Satyrspiel wie in Vasenbildern auftauchende Vorstellung erinnern, nach der Iris einst in recht gefährliche Berührung mit dem Schwarme der lüsternen Satyrn geraten wäre, und zwar im Beisein des Dionysos; aber dort

fehlt noch der Gegensatz zwischen der reinen Bewohnerin der Lüfte und der erdgebundenen Sinnlichkeit des dionysischen Kreises, wie er doch augenscheinlich in den Darstellungen des Wandbildes und der Terrakottaplatte verkörpert ist. Vgl. von Rohden-Winnefeld a. a. O. p. 52ff. Das neuentdeckte Wandbild: Notizie d. scavi 1910 T. XVI. Vgl. dazu Neue Freie Presse 1910 n. 16436; Berl. philol. Wochenschrift 1911 p. 599f., 757ff. Über Iris s. Roscher, mythol. Lexikon II 1 p. 343ff.

1519 **Bronzener Deckel einer Cista** aus Palestrina*). Den Griff bildet eine Gruppe von zwei Kriegern, die einen Gefallenen tragen. Auf die Oberfläche sind sehr schön gezeichnete Kampfszenen und Ornamente eingraviert. Vgl. die Ausführungen zu n. 1752.

An der Fensterwand rechts:

1520 **Fragment eines bronzenen Gefäßes** mit archaischer Inschrift (aus dem Diana-Heiligtum am Nemi-See). Die Inschrift — Diana af lucoo — würde in späterer Zeit gelautet haben: Diana ab luco; dabei wäre ab luco gleich ad lucum zu verstehen. Bull. comunale XXXV 1079 p. 102ff. Fig. 1, 2.

Links von dem Ausgang:

1521 **Fragmente eines großen Terrakottafrieses** mit Wiederholungen der Maenadengestalten, über die wir unter n. 946 gehandelt haben. Gefunden in der Villa des Q. Voconius Pollio unterhalb Marino (vgl. n. 1245, 1247 und von Rohden-Winnefeld a. a. O. p. 36f.).

4. Abteilung.

1522 **Funde aus dem See von Nemi.** Seit dem Altertum war eine Überlieferung, daß im See von Nemi ein Schiff von fabelhafter Pracht versunken läge, lebendig erhalten worden durch Berichte von Fischern und Tauchern. Gegen Mitte des 15. Jahrhunderts unternahm Leon Battista Alberti im Auftrage des Kardinals Prospero Colonna einen Versuch, die ganzen Reste auf einmal mittels eines Systems von leeren Fässern an die Oberfläche zu heben. Aber der Versuch hatte nur einen mäßigen Erfolg, da das Vorderteil des Schiffes während der Arbeiten in Trümmer fiel. Seitdem hatte man sich darauf beschränkt, gelegentlich einzelne Teile von Holz oder Bronze loszureißen (ein Balken im Museo Kircheriano, einzelne Bronzeteile im Museo Gregoriano), bis dann i. J. 1895 erst Eliseo Borghi, dann im Auftrage des Ministeriums der Oberst Malfatti systematische Untersuchungen und Bergungsarbeiten unternahmen. Alle in diesem Zimmer ausgestellten Reste wurden damals zutage gefördert; zugleich ergab sich, daß es sich nicht um ein Schiff, sondern um zwei Schiffe handelt. Der Fundort liegt in der Westecke des Sees, da wo der Weg, der um das nordwestliche Ufer von Nemi nach Genzano führt, zu steigen beginnt. Die beiden Schiffe oder vielmehr schiffsartig gestalteten, schwimmenden Pavillons, die augenscheinlich mit großer Pracht ausgestattet waren — man beachte die Emaillewürfel in dem einen Wandschrank, die von Mosaikböden stammen —, waren kaiserliches Eigentum. Volkstümliche Überlieferung nannte als Erbauer Tiberius, aber die Inschriften auf den Bleiröhren der Wasserleitung beziehen sich auf Caligula. Jedenfalls stammen die Bronzen ihrem Stile nach aus der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. Alle dienten dazu, Balkenköpfe zu verkleiden, von denen sich Reste erhalten haben: a (33782) war bestimmt, den Kopf eines kreisrunden, aufrechtstehenden Pfostens zu überdecken; an der einen

*) Auch dieser Deckel soll demnächst, wie n. 1514, 1515 in das Museo di Villa Papa Giulio überführt werden.

Seite der Rundung ein prächtig gearbeiteter Löwenkopf, der einen Ring im Maule trägt. Der Pfosten muß auf Deck gestanden haben. b, c, d, e, f waren bestimmt, die Köpfe horizontal liegender Querbalken, die an dem oberen Rande des Bordes zutage traten, zu verkleiden; b und c sind mit Löwenköpfen, d und e mit Wolfsköpfen, f ist mit einem Gorgoneion verziert. Es muß auffallen, daß die Köpfe nicht alle senkrecht zu den oberen und unteren Begrenzungslinien des kastenförmigen Teiles stehen, der über den Balken gestülpt wurde; dies erklärt sich daraus, daß die Balken in ihrer Lagerung der geschwungenen Linie des Schiffsbordes folgen mußten, während man die Köpfe senkrecht zur Oberfläche des Wassers stellen wollte. Auch diese Löwen- und die Wolfsköpfe tragen Ringe in ihren Mäulern. Sie können ebensowenig, wie der von a, jemals zur Befestigung von Tauen oder Ketten gedient haben. Es hat sich herausgestellt, daß die Köpfe und an diesen wieder die Unterkiefer für sich gegossen sind; man hat die Köpfe auf die kastenförmigen Teile mit Nägeln befestigt und aufgelötet, dann die Unterkiefer angesetzt, nachdem man die Ringe lose eingefügt hatte. Diese wären also bei starker Anspannung oder Belastung zweifellos ausgebrochen, zeigen außerdem durchaus keine Spuren von Benutzung. Endlich waren die kastenförmigen Teile von b—f niemals mit Nägeln auf ihren Balken befestigt. Die Wolfsköpfe und das Gorgoneion sind dem Löwenkopfe von a in künstlerischer Hinsicht ganz ebenbürtig; wenig gelungen sind die Löwenköpfe von b und c. Von dem zweiten Schiffe stammt einzig: g (33788) Verkleidung eines Balkenkopfes mit der Reliefdarstellung eines r. Vorderarmes mit Hand, die wahrscheinlich apotropäische Bedeutung hatte (vgl. n. 1347).

Notizie d. scavi 1895 p. 361 ff. mit 26 Abb., 461 ff. mit 1 Abb. 1896 p. 188 ff. Malfatti, le navi romane del lago di Nemi (Roma 1905). Ausonia I 1906 p. 103 ff. Fig. 1 bis 5. Gusman, l'art décoratif de Rome pl. 37, 38.

Die Gegenstände, die in dem anderen Flügel des Antiquarium — Antiquario medievale — ausgestellt sind, gehören nicht in den Rahmen dieses Führers. Sie stammen zum größten Teil aus zwei Nekropolen, von denen die eine bei Nocera Umbra, die andere bei Castel Trosino im Gebiete von Ascoli Piceno entdeckt wurde, und die beide von Angehörigen der nördlichen Völker angelegt waren, die das weströmische Reich über den Haufen warfen, und zwar läßt sich die von Castel Trosino mit Sicherheit den Longobarden zuschreiben. Wenn sich aus den Funden der andern Nekropole ein im ganzen etwas roherer Kulturzustand erkennen läßt, so berechtigt das noch nicht auf ein anderes Volk (die Goten) zu schließen. Einen chronologischen Anhaltspunkt bieten unter den weiblichen Schmuckstücken goldene Halsbänder dar, in die Goldmünzen oströmischer Kaiser von Anastasius I. (491—518 n. Chr.) bis Mauritius Tiberius (582—602) eingefügt sind. Die sorgfältiger ausgeführten Manufakten zeigen byzantinischen oder einen dem byzantinischen verwandten Stil, wie er ähnlich in jener Epoche im ganzen nordwestlichen Europa von Ungarn bis Spanien geherrscht hat. Notizie d. scavi 1895 p. 35 ff. Monum. dei Lincei XII 1902 p. 145 ff.

In dem Zimmer mit den Funden aus Castel Trosino ist außerdem ein Münzfund ausgestellt, der i. J. 1893 im Atrium des Hauses der Vestalinnen entdeckt wurde und dort, wie sich aus einer mitgefundenen Mantelschnalle mit der Inschrift Domno Marino Papa ergibt, zur Zeit des Papstes Marinus II. (942—946) wahrscheinlich von einen Beamten des päpstlichen Hofes vergraben worden war. Der kleine Schatz besteht fast vollständig aus angelsächsischen Silbermünzen mit Gepräge Alfreds d. Großen (871—900), Eduards I. (900—924), Athelstans (924—940), Edmunds I. (940—946), Sitriks und Anlafs von Nortumbria (914—944) und des Erzbischofs Plegmund von Cantorbery (889—923). Das Geld war zweifellos als Peterspfennig — zur Erhaltung des Hospitals und der Kirche der Sachsen (d. h. Engländer; südwestlich vom Petersplatz beim Borgo S. Spirito) und für die Apostelkirchen — nach Rom gekommen. Notizie d. scavi 1883 p. 487 ff.

In einem der großen **Thermensäle** sind aufgestellt:

1523 **Fragmente und eine partielle Rekonstruktion der Ara Pacis Augustae.** Die Fragmente wurden zu verschiedenen Zeiten an Stelle des

heutigen Palazzo Almagià (früher Ottoboni-Fiano) am Corso Umberto I gefunden. Die letzte Grabung i. J. 1903, bei der ungeheuere technische Schwierigkeiten zu bewältigen waren, hat noch nicht zur endgültigen Lösung der Aufgabe geführt; noch liegt eine Anzahl von Reliefplatten unter dem Boden der Via in Lucina, die dem genannten Palast benachbart ist, den zerstörenden Einflüssen des Grundwassers ausgesetzt. Immerhin hat diese Grabung das Material an erhaltenen Fragmenten erheblich vermehrt und Klarheit über den Unterbau und Grundriß der ganzen Anlage und damit auch über die Verteilung des Reliefschmuckes an Vorder- und Rückwand gebracht. Demnach bestand das Heiligtum, das Augustus nach seiner Rückkehr aus Gallien und Spanien im Jahre 13 v. Chr. gründete und vier Jahre später einweihte, aus einem fast quadratischen Hofe; die Ost- und Westseiten maßen je 11,60 m, die Süd- und Nordseiten 10,60 m oder 40 und 36 römische Fuß. Dieser Hof war umschlossen von einer 3,68 m hohen reliefgeschmückten Marmormauer und mit Marmor gepflastert. Auf der Ost- und Westseite war die Mauer je durch eine hohe Tür unterbrochen, und zwar gelangte man auf der Ostseite, wie es scheint — die Ausgrabung hat darüber noch keine Klarheit gebracht —, nur über eine mäßig hohe Schwelle ins Innere, während zu der westlichen Türe sicher eine Treppe von wenigen Stufen emporführte. Im Innern des Hofes erhob sich der Altar, um den allseitig ein Umgang von 1,10 m frei blieb. Der Aufbau des Altars war so beschaffen, daß man zunächst über vier ringsumlaufende Stufen auf eine Plattform gelangte, dann, wie es scheint, über vier weitere Stufen, die in den eigentlichen Altar auf der Hauptseite eingeschnitten waren, bis zur Oberfläche. Man nimmt an, die Seiten des Altars seien mit Reliefs geschmückt gewesen, da sich bei der letzten Ausgrabung einige figürliche Fragmente gefunden haben sollen, deren kleine Dimensionen eine Einordnung in den äußeren großen Figurenfries verbieten. Den Aufbau der Umfassungsmauer vergegenwärtigt die Rekonstruktion; der Altar hat sich etwa bis zur Höhe des Ornamentbandes erhoben, das die oberen Friese von den unteren scheidet. Die Darstellungen der feierlichen Prozession befanden sich auf der Nord- und Südseite; die beiden Züge stießen also niemals, wie in der Rekonstruktion, an einer Ecke aneinander (das Original der hier verwendeten Platte, auf der die Figuren nach links gerichtet sind, befindet sich in den Uffizien in Florenz, das der anderen Platte im Vatikan; s. n. 152). Hier kann nicht auf die schwierigen Fragen eingegangen werden, die sich an die Benennung der einzelnen Figuren knüpfen; nur das sei erwähnt, daß Augustus selbst, die Toga über den Kopf gezogen und bekränzt, mit Recht auf einem leider sehr zerstörten Fragmente erkannt worden ist, das bei der letzten Ausgrabung zutage kam. Der Kaiser war, umgeben von einer großen Anzahl Liktoren, im Habitus des Pontifex maximus mit gebietender Gebärde an der Spitze des Zuges auf der Südseite dargestellt. Auf der Ostseite befand sich links von der Tür das heute in Florenz befindliche Tellusrelief (die Erdgöttin zwischen einer Nereide und einer Aura, Vertreterinnen

der Elemente des Wassers und der Luft), rechts wahrscheinlich eine Darstellung der sitzenden Dea Roma (zwei Fragmente wurden 1903 gefunden) im Beisein anderer Gottheiten (darunter der Genius Populi Romani oder Honos — jugendlicher Kopf im Thermenmuseum mit Resten eines Füllhorns). Links von der westlichen Türe war offenbar die Entdeckung der Wölfin mit den Zwillingen unter der Ficus Ruminalis durch Faustulus und wahrscheinlich im Beisein des Mars dargestellt (Fragmente im Thermenmuseum und — der Kopf des Mars — in Wien). Diesem Relief entsprach ein fast vollständig erhaltenes, dessen linker Teil schon seit 1859 bekannt war, während die rechte Hälfte erst 1903 entdeckt wurde. Dargestellt ist die Vorbereitung eines Opfers auf einem Felsaltar. Das Opfer gilt zwei Gottheiten, die in einem hochgelegenen Sacellum nebeneinander sitzen; offenbar sind es die Penaten, denen Aeneas eine trächtige Sau zum Opfer bringt (Dion. Hal. I 605f.). Er ist der bekränzte Bärtige im griechischen Himation, das er aber nach römischem Opferbrauche über den Kopf gezogen hat (Plut. aet. rom. X, XI). Hinter ihm werden Teile eines Mannes in orientalischer Kleidung sichtbar, eines seiner troischen Begleiter (vielleicht des fidus Achates). Außer dem Popa funktioniert bei dem Opfer seltsamerweise auch ein echtrömischer Camillus (vgl. n. 957), kenntlich an dem zierlich aufgesteckten Zöpfchen am Hinterkopfe, der Mappa, Kanne und Schale. So war also die Türe auf dieser Seite umgeben von Darstellungen aus der römischen Sagenwelt (den Ahnen des „alter Romulus", Aeneas und Mars), auf der andern Seite von gnädig waltenden Gottheiten.

Für die architektonische Form der Anlage hat man auf hellenistische Analogien verweisen können. Der Entwurf und die Arbeit der Ornamentik und der figürlichen Reliefs ist in jeder Hinsicht charakteristisch für die vornehme, geschmackvolle, aber kühle Art der augusteischen Kunst. In den figürlichen Reliefs kommt am stärksten der klassizistisch-akademische Charakter jener Epoche zum Ausdruck; auch der Teil mit den Akanthusranken bringt nichts prinzipiell Neues, ist aber doch so wundervoll erfunden und ausgeführt (wenn auch nicht an allen Teilen gleich gut), daß er sich ebenbürtig neben seine griechischen Vorbilder stellen darf. Das eigentlich römische Empfinden äußert sich, abgesehen von Einzelheiten auf den Reliefs mit landschaftlichem Beiwerk, am ehesten in dem feinen Naturalismus der Girlanden auf der Innenseite.

Abhandl. d. philol.-histor. Klasse d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. XXVII 1909 n. XXVI (in dieser Arbeit hat Studniczka auf p. 902f. die ganze ältere Literatur verzeichnet). Danach: Berliner philol. Wochenschrift 1910 p. 690ff. Journal of roman studies I 1911 p. 6ff. Einzelnes bei Gusman, l'art décoratif de Rome pl. 1, 25, 31, 99. Kekule von Stradonitz die griech. Skulptur (2. Aufl.) p. 351. Über die Camilli: L. Cl. Spaulding the „Camillus"-Type in sculpture (Lancaster PA 1911) p. 24ff. mit Abb. der Platte mit dem Sau-Opfer.

1524 **Rekonstruktion des Grabes der Sulpicia Platorina und des Gaius Sulpicius Platorinus.** Das Grab wurde i. J. 1880 bei der Regulierung des Tiber in Trastevere unweit des Ponte Sisto unmittelbar neben der aurelianischen Stadtmauer aufgedeckt. In der Mitte der Cella fand man die beiden Statuen, die hier an der Außenseite r. und l. vom Eingang aufgestellt sind, am Boden liegend. An der männlichen Statue sind ergänzt: die untere Hälfte des Gesichtes von der Nase abwärts, Stücke an den Fingern der r. Hand, der l. Unterarm mit dem benachbarten Teile des Schwertes — doch ist die l. Hand, abgesehen von dem Zeigefinger und kleinen Stücken der andern Finger, antik —, der Schwertgriff bis auf das Mittelstück der Parierstange und die Zehen des r. Fußes. Die erhobene R. hat man sich auf einen Speer gestützt zu denken. Wahrscheinlich hat man in den beiden unbedeutenden Statuen C. Sulpicius Platorinus und eine Sulpicia Platorina zu erkennen, die in der besonders stattlichen, jetzt über dem Zugang eingemauerten Inschrift genannt sind. Der Stil der Statuen, der Haarschnitt der männlichen und die Coiffüre der weiblichen Figur deuten auf die iulisch-claudische Epoche. Vgl. auch n. 1450, eine Mädchenbüste, die in demselben Grabe gefunden wurde (hier ist ein Gipsabguß der Büste aufgestellt). In die gleiche Periode weist uns auch die Architektur und Dekoration des Grabes. In unserer Besprechung der Büste haben wir bereits die inschriftlich bezeichnete Aschenurne einer Minatia Polla erwähnt, die ebendort entdeckt wurde; wir finden sie hier neben anderen, jede an dem Platze, an dem sie ursprünglich gestanden hatte. Während aber die Urne der Minatia Polla die ganz schlichte Form eines gewöhnlichen Ossuars hat, zeigen die meisten anderen einen überreichen Schmuck, der vorwiegend aus Bukranien wie aus Frucht- und Blumengirlanden besteht und in hohem Relief herausgearbeitet ist. Gegenüber der Feinheit und Sparsamkeit der Motive an der Ara Pacis ist hier bereits das Bestreben, die Fläche vollkommen auszufüllen, bis zur Überladung gesteigert.

Notizie d. scavi 1880 p. 127ff. (die weibl. Statue ebenda T. V 1); 1883 p. 372. CIL VI 31761—31768a. Lanciani paganian Rome p. 268. Altmann die röm. Grabaltäre p. 44ff. Fig. 31—38. S. Reinach répert. de la stat. II 2 p. 668 n. 5 (weibl. St.). Gusman l'art décoratif de Rome pl. 75 (3 Urnen).

1525 **Zylindrisches Marmorwerk.** Die sieben Platten — die fehlende achte hätte den Kreis geschlossen — wurden i. J. 1908 an der Via Prenestina gefunden. Wahrscheinlich waren sie bestimmt, die Basis eines riesigen Dreifußes zu verkleiden, und, wenn den weiblichen Figuren, die wir hier in einem Reigen dargestellt sehen, auch alle bakchischen Attribute fehlen, dürfen wir sie doch dem weiteren Kreise der Bakchantinnen zurechnen und, wie man vorgeschlagen hat, Thyiaden nennen. Das Ganze ist ein höchst unerfreuliches Machwerk der sogen. neu-attischen Kunst. Die Figuren sind übermäßig langgestreckt, steif und leblos, so bewegt sie scheinen; was sich als Anmut geben möchte, wirkt nur als eckige Gespreiztheit. Ganz schematisch und äußerlich ist auch die Behandlung der Gewänder. Dabei hat der Stil nichts von dem übermäßig Geleckten oder der allgemeinen Leerheit der

meisten „neu-attischen" Skulpturen; das Werk nimmt also immerhin innerhalb dieser Klasse eine eigene Stellung ein. Am besten gelungen sind die Ranken im Ornamentstreifen, aber auch sie wirken mager, und die Akanthuskelche haben ein trockenes, stachliges Aussehen; beides findet sich ähnlich an n. 238. In Pergamon wurden in der Nähe eines Heiligtums des Dionysos Fragmente einer Replik gefunden, die in der Ausführung der römischen soweit überlegen sind, daß man sie für Reste des Originals erklärt hat. Fast vollständig erhalten ist dort eine Platte mit der zweiten Figur links von der hier fehlenden, weniger gut eine Wiederholung der nächsten Figur links; das Unterteil einer dritten stimmt mit keiner unter den hiesigen überein, wird also der fehlenden entsprochen haben. Die erstgenannte Figur findet sich außerdem in anderer Umgebung auf einem neu-attischen Puteal im Louvre, und es ist auffallend, daß sie dort in gewissen Zügen, in denen die pergamenische Replik von der römischen abweicht, mit jener übereinstimmt. Der nächstliegende Schluß wäre der, daß die zweimal beglaubigte Version die ursprüngliche sei, der römische Bildhauer absichtlich oder aus Nachlässigkeit geändert habe, und diese Annahme wäre umso einleuchtender, wenn wir in den pergamenischen Platten wirklich Reste des Originales erkennen dürften. Da aber dem von verschiedenen Seiten mit guten Gründen widersprochen worden ist und wir einerseits wissen, daß man in der Glanzzeit der pergamenischen Kunst, aus der jene Platten sicher stammen, noch nicht mit der Gewissenhaftigkeit kopierte, wie später in Rom, andrerseits, daß durch die retrospektive Tendenz des damaligen künstlerischen Interesses die ersten Regungen jener „neu-attischen" Richtung ins Leben gerufen wurden, ließen sich die Abweichungen zwischen den verschiedenen Exemplaren so erklären, daß der römische Bildhauer das Original genau kopiert, der pergamenische stilistisch und auch in Einzelheiten umgewandelt, der Verfertiger des Pariser Puteal wiederum nach der so entstandenen Variation kopiert habe. Aber die ganze Frage über Herkunft und Zusammenhang dieser Art von Skulpturen verlangt eine neue Untersuchung. Wenn in unserem Falle ein älteres Original zugrunde liegt, kann es kaum zu einer andern Zeit, als in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. entstanden sein. In diese Zeit werden wir durch die schlanken Proportionen der Figuren, die Kopftypen, die hohe Gürtung und den mannigfaltigen Wurf der Mäntel gewiesen, während in der Art, wie die Untergewänder gebildet sind — man beachte besonders die wellenartig aufgeworfenen Ränder über den vorgesetzten Füßen —, noch die Eigenart einer gewissen Schule aus dem 5. Jahrhundert nachklingt (vgl. n. 946 und über Nachwirkungen dieser Schule im 4. Jahrhundert n. 110, 111).

Notizie d. scavi 1908 p. 445ff. Fig. 1—8. Journal of roman studies I 1911 p. 46. — Die pergamenischen Fragmente: Ant. Denkmäler II T. 35 p. 15ff. Pontremoli-Collignon Pergame p. 223ff. Archäol. Anzeiger XIII 1898 p. 199f. Altertümer von

Pergamon VII p. 272ff. n. 344 T. XXXVIII (Winter). Das Puteal in Paris: Clarac 139, 141. Hauser neu-attische Reliefs p. 50 n. 69. Brunn-Bruckmann Denkmäler griech. u. röm. Skulptur Text zu n. 599 p. 9.

In einem andern Saal der Thermen:

1526 **Rekonstruktion der Fassade eines Grabmonumentes in Tempelform.** Die Fragmente wurden in den Jahren 1886 bis 1888 in der Umgegend von Chieti bei einer kleinen Kirche S. Maria Calvona gefunden: das Giebelrelief, ein Stück des linken Giebelgeison, der Fries, Teile des Plafonds im Pronaos, die große Inschrift über der Tür und sonstige kleinere Stücke. Auch kamen an der gleichen Stelle noch weitere Inschriften und eine männliche Porträtbüste zutage. Das Grab hatte der Inschrift zufolge ein C. Lusius Storax für sich und seine drei coniuges, in zweiter Linie auch für die socii monimenti errichten lassen, deren Namen auf besonderen Inschriftplatten verzeichnet waren (sie sind bis auf eine nicht ins Museum gelangt). Er war sevir augustalis und hatte als solcher außer für den Kaiserkult für Organisation öffentlicher Spiele zu sorgen, diese eventuell auf eigene Kosten zu veranstalten. Eine derartige Veranstaltung, ein munus gladiatorium, ist nun in Giebel und Fries dargestellt, auf dem Friese die Kämpfe der Gladiatoren, die wir hier nicht im einzelnen besprechen können, im Giebel die Zuschauer und Musikanten, rechts vier cornicines, links vier tibicines. In der Mitte der Zuschauer sitzt, durch besonders würdige Erscheinung ausgezeichnet der editor, umgeben von den quattuorviri iure dicundo (?), zwei tunicati (apparitores?), zwei Liktoren (der eine rechts oben; von dem andern links unten ist fast nichts erhalten) und einem Manne mit langem Stab (unter dem r. Liktoren, wahrscheinlich der lanista). In der zweiten Reihe sind zehn weitere Togati dargestellt und mit wirkungsvoller Abwechslung geordnet. An den äußersten rechts tritt ein Mann mit einem Kästchen heran, aus dem er wie jener etwas herausnimmt; augenscheinlich handelt es sich um die Verteilung der missilia, der Geschenke an die Anwesenden. Links unten sitzen auf einer besonderen Bank drei Knaben mit lockigen Haaren zwischen dem einen Liktor und den tibicines. Darüber ist durch wenige Figuren, die durch geringe Kleidung und lebhafte Gesten ausgezeichnet sind, das zuschauende Volk vertreten; oben breitet eine Frau in höchster Aufregung ihre beiden Arme aus. Die ganze Versammlung befindet sich vor einem Gebäude, von dem oben sechs dorische Säulen sichtbar werden; keinesfalls handelt es sich um ein Amphitheater. Die Spiele fanden in älterer Zeit sehr häufig, auch in Rom, an irgendeinem geeigneten Platze der Stadt und meist vor öffentlichen Gebäuden statt, deren Stufen für die Sitze der Zuschauer benutzt wurden. Die Figuren sind in dem dreieckigen Giebelfelde recht geschickt verteilt; nur in einem Punkte verlangt der Bildhaue · ein weitgehendes Zugeständnis von der Vorstellungsfähigkeit des Betrachters: die Musikanten sollen wir uns natürlich nicht mit den Rük-

ken gegen die Arena gewendet denken, sondern auf senkrecht aus dem Grunde vorspringenden Bänken. Der Stil der Skulpturen und der Schriftcharakter der Inschriften gestatten uns, die Errichtung des Grabmals in die iulisch-claudische Periode zu datieren. Der gleichen Zeit gehört die Porträtbüste an, und es ist deshalb sehr wohl möglich, daß sie keinen anderen als C. Lusius Storax darstellt (bemerkenswert ist an ihr der kurzgeschnittene Vollbart). Die Reliefs repräsentieren in sehr guten Beispielen die von der großen akademischen Strömung der augusteischen Kunst fast unberührte, provinzielle Kunst, und zwar kommt deren schlicht-realistischer Grundzug in dem Giebelrelief stärker zum Ausdruck, als in dem Friese, in dessen Komposition und Einzelmotiven Reminiszenzen an griechische Werke unverkennbar zutage treten. Aber auch hier ist echt-italisch die genaue Wiedergabe aller äußeren Details.

Notizie d. scavi 1886 p. 169; 1887 p. 158f., 297ff.; 1888 p. 745ff. Bullettino comunale XXIII 1895 p. 267. E. Caetani-Lovatelli scritti varii p. 88. Monum. ant. pubbl. per cura della R. Accademia dei Lincei XIX 1909 p. 542ff. T. I—III. Journal of roman studies I 1911 p. 48.

In einem kleinen Kreuzgang, wo in den Jahren 1911—1912 die mostra greca aufgestellt war, ist der Boden bedeckt mit den Resten eines großen **Mosaiks** aus weißen und schwarzen Steinchen, das in den Thermen des Vicus Augustanus Laurentium (Plin. iun. ep. II 17) entdeckt wurde und Darstellungen von Land- und Meertieren, sowie Jagdszenen enthält (Journal of roman studies I 1911 p. 48 Fig. 9, 10).

In einem der großen Höfe:

1527 **Reste der Ustrina Antoninorum (?),** Gefunden in den Jahren 1907—1910 bei dem Erweiterungsbau des Parlamentspalastes an der Nordseite von Montecitorio. Augenscheinlich gehörten sie zu einer großen Anlage, wie man eine ähnliche gegen Ende des 18. Jahrhunderts in der Nähe des Mausoleum Augusti gefunden hat (vgl. n. 213), d. h. einem ausgedehnten mit Travertinpfosten und Gittern umhegten Platze, einem Rundbau und einem Bau von polygonalem Grundriß aus karrarischem Marmor. Wie man dort das bustum Caesarum, den Verbrennungsplatz der Kaiser aus iulischem Hause erkannt hat, so vermutet man hier mit Wahrscheinlichkeit die ustrina der Kaiser aus dem 2. Jahrhundert. Dem würde der Stil der Reste entsprechen. Man beachte außer dem Fragment einer Inschrift den Rest eines Reliefs mit einem Barbarenkopfe und zwei übermäßig reiche Eck-Akrotere.

Notizie d. scavi 1907 p. 435; 525ff.; 651; 681; 1908 p. 19; 46f.; 234; 438; 1909 p. 10f.; 429; 1910 p. 285. Bullettino comunale 1907 p. 326; 1908 p. 86; 1909 p. 113. Bollettino d'arte 1910 p. 315f. Fig. 11.

In einem Saale links vom Eingang in das Museum ist aufgestellt worden:

1528 Statue des Kaisers Augustus*).

Gefunden Anfang Juni des Jahres 1910 bei Gelegenheit einer Fundamentverstärkung in einem Hause an der Ecke der Via Mecenate und Via Labicana. Die Statue lag auf dem Rücken, als wäre sie mit Sorgfalt niedergelegt worden. Der Körper ist aus karrarischem Marmor, der Kopf aus einem griechischen Marmor mit feinen Kristallen gearbeitet. Die Verschiedenheit der Marmortöne war an der Gewandung durch Bemalung ausgeglichen. An der Rückseite des Kopfes fehlt ein Teil, der einst zweifellos angestückt war. Außerdem fehlen beide Hände, von denen die l. eingesetzt war, die r. abgebrochen ist.

Der Kaiser ist in vorgerücktem Alter als Togatus dargestellt, die Toga über den Kopf gezogen. Danach ist er in der Ausübung eines Gottesdienstes begriffen gedacht und mit einer Schale in der R., vielleicht einem priesterlichen Attribute in der L. zu ergänzen. Die Ausführung des Kopfes ist hervorragend schön. Die eindrucksvolle Wiedergabe des Alters und des zehrenden Leidens ist gemildert, man möchte sagen, verklärt durch einen ungewöhnlich hohen Grad kühler Vornehmheit, wie er nur einem augusteischen Künstler erreichbar war. Dabei ist der Marmor zart behandelt und nicht zu stark geglättet. In auffallendem Kontraste dazu steht die Arbeit des Körpers, deren geringe Qualität den Gedanken nahelegt, daß wir es hier mit dem schlechten Ersatze eines gleichartigen Körpers zu tun haben, der auf irgendeine Weise Schaden gelitten hatte. In der Nähe der Statue wurden geringe Reste eines Gebäudes (ionische Säule mit Epistyl) aus Travertin mit Stuckverkleidung gefunden, doch fehlt jeder Anhalt zu seiner Benennung oder auch nur zur Bestimmung, ob es sich um ein privates oder öffentliches Gebäude handelt.

Notizie d. scavi 1910 p. 223ff. T. I—III. Journal of roman studies I 1911 p. 6 pl. III. Hekler Bildniskunst der Griechen u. Römer p. XXXV T. 172, 173.

*) In den gleichen Saal sind jetzt die Inschriften der Arval-Brüderschaft überführt worden, die wir auf p. 60—61 dieses Bandes besprochen haben. Ebendort sollen voraussichtlich auch die von uns unter n. 1249 besprochene Statue, die Vorderseite eines Larenaltares n. 1265 und die Porträts der Vestalinnen n. 1243 u. 1357—1361 aufgestellt werden. In dem Zimmer VI, in dem bisher die letztgenannten Porträts der Vestalinnen untergebracht waren, soll dann die Wiederholung des myronischen Diskobolen aus Castel Porziano n. 1363 mit dem ergänzten Gipsabguß der Statue sowie den Abgüssen des Diskobolen-Kopfes aus dem Pal. Lancelotti und des Diskobolen-Armes in der Casa Buonarotti zu Florenz ihren Platz finden.

Villa Borghese.

Der neueste Katalog: Venturi il Museo e la Galleria Borghese, Roma 1893.

Vorhalle.

1529 **Drei Fragmente großer Reliefs.**

Das eine (n. 23) ist oben in die r., das andere gegenüber in die l. Wand eingemauert; das dritte (n. 29) steht links vor der Hinterwand auf dem Fußboden.

Die Reliefs, von denen die drei Fragmente herrühren, sollten, wie man bis vor kurzem einer allgemein gebilligten Hypothese folgend angenommen hatte, einen antiken Bogen verziert haben, dessen Ruinen noch im 15. Jahrhundert auf der Piazza Sciarra standen. Wie sich aus der 1641 daselbst aufgefundenen Weihinschrift ergab, war dieser Bogen im 11. Jahre der Regierung des Claudius (51—52 n. Chr.) vom Senat und vom römischen Volke zur Erinnerung an die unter diesem Kaiser in Britannien erfochtenen Siege errichtet. In der mit Panzer, Mantel und reich verzierten Stiefeln ausgestatteten Figur, die in der Mitte des links eingemauerten Reliefs sichtbar ist, glaubte man demnach den Kaiser Claudius zu erkennen, umgeben von drei Offizieren, unbedeckten Hauptes wie der Kaiser. Neuesten Forschungen zufolge ist es indessen sehr viel wahrscheinlicher, daß diese Fragmente vom Trajansforum und demnach aus der Zeit des Trajan stammen. Auf dem bereits erwähnten Fragmente ragen oben, in zwei Reihen übereinander geordnet, die behelmten Köpfe mehrerer Soldaten hervor. Die Stäbe, die hinter den Köpfen der oberen Reihe emporreichen, scheinen Schäfte von Feldzeichen, die wir uns von den Mannschaften geschultert zu denken haben. Auf dem gegenüber eingemauerten Relief, dessen Figuren etwas größere Dimensionen zeigen als die des soeben besprochenen, sieht man zwei Soldaten, von denen jeder in der l. Hand ein Feldzeichen hält. Das Feldzeichen des zur Linken dargestellten Soldaten endet in einen Adler, der auf einem Bündel von Blitzen sitzt. An dem Schafte des Feldzeichens, das der rechtsstehende Soldat trägt, sind zwei runde Porträtbilder (imagines clipeatae) befestigt, von denen das obere früher für ein Porträt des Claudius erklärt, das untere auf den bekannten Freigelassenen dieses Kaisers, Narcissus, gedeutet wurde. Die Krönung des Schaftes ist unkenntlich. Ein drittes Feldzeichen, dessen Träger verloren gegangen ist, hat sich an dem l. Rande des Reliefs erhalten. Es ist

von einer offenen Hand gekrönt, während der Schaft wiederum mit einem Rundbilde geschmückt ist. Da mit derartigen Rundbildern geschmückte Feldzeichen für die Prätorianer bezeichnend waren, haben wir in ihren Trägern Angehörige dieser Truppe zu erkennen. Hinter den Fahnenträgern sieht man die unbedeckten Köpfe zweier Offiziere, darunter die behelmten Köpfe dreier Soldaten, von denen zwei, da die Backenschirme ihrer Helme mit Donnerkeilen verziert sind, vielleicht der 12. Legion (fulminatrix) angehören. Auf dem dritten am Boden stehenden Fragmente haben sich nur zwei unbehelmte und vier behelmte Köpfe, eine Standarte (vexillum) und unbedeutende Reste anderer Feldzeichen erhalten. Auffällig ist es, daß die Augen der im Profil dargestellten Köpfe fast durchweg mehr oder minder in der Vorderansicht wiedergegeben sind.

Abhandl. der phil.-hist. Klasse der sächs. Ges. d. Wissenschaften VI (1872) T. I. p. 271ff. Mon. dell' Inst. X T. XXI 1—3, Ann. 1875 p. 42—48. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 403. S. Reinach répertoire de rel. grecs et rom. I p. 381. Das an zweiter Stelle besprochene Relief auch bei Schneider das alte Rom T. X 8. Die darauf dargestellten Feldzeichen mit den imagines clipeatae: Abhandlungen des archäol.-epigraph. Seminars der Universität Wien V (1885) p. 63 Fig. 79a, b. Papers of the British school at Rome III 1905 p. 215. Supplem. papers of the Americ. school in Rome II 1908 p. 47. — Über den Bogen des Claudius: Bullettino comunale VI 1878 p. 15ff., p. 20.

In der l. Ecke:

1530 (7) **Pallastorso.**

Dieser Torso rührt von einer Nachbildung der Athena Parthenos des Pheidias her. Die Ausführung ist sorgfältig und auf der Rückseite beinahe ebenso eingehend wie auf der Vorderseite. Die zwischen der großen und der folgenden Zehe angebrachten Vertiefungen scheinen zur Befestigung von Sandalenriemen aus Metallblech gedient zu haben. Vgl. n. 906, 1304.

Abhandlungen der phil.-hist. Klasse der sächs. Ges. d. Wissenschaften VIII 1883 T. IV H. p. 527. S. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 294 n. 4. Vgl. Arch. Zeitung XLI 1883 p. 210.

Der Hauptsaal.

Die in den Fußboden dieses Saales eingelassenen **Bruchstücke eines großen Mosaiks** stammen aus einer Ausgrabung, die der Fürst Borghese 1834 in der unterhalb des Hügels von Tusculum gelegenen Tenuta di Torre nuova vornehmen ließ. Man stieß dabei auf die Ruinen einer umfangreichen antiken Villa, die nach der Ansicht der römischen Topographen der Familie der Pupinii gehörte.*) Das Mosaik, von dem diese Bruchstücke herrühren, schmückte den Fußboden einer der Hallen, die das Peristyl der Villa umgaben. Es stellte ein großes, mit Tierhetzen (venationes) verbundenes Gladiatorenschau-

1) Nibby analisi III p. 238ff.

spiel (munus gladiatorium) dar, vermutlich ein Schauspiel, das der Besitzer der Villa veranstaltet hatte. Die dabei auftretenden Kämpfer waren nach den Typen, die wir auf den erhaltenen Fragmenten wahrnehmen, durchweg barbarischer Herkunft, wie auch die ihnen beigeschriebenen Namen entweder auf Barbaren oder auf Sklaven hinweisen. Die Ausführung ist roh, vergegenwärtigt aber in treffender Weise die Ausrüstung der verschiedenen Kämpfer, ihre Auslagen, ihre Angriffs- und Deckungsweise — kurz alles das, was den dem Gladiatorensport ergebenen Römer besonders interessierte. Die Buchstabenformen und die Orthographie der Beischriften deuten auf die Zeit Diocletians oder Constantins des Großen, eine Datierung, der auch der Kunstcharakter der Bilder in keiner Weise zuwiderläuft. Leider ging der Restaurator, der die Fragmente für den Saal der Villa Borghese zusammensetzte, vorwiegend auf eine dekorative Wirkung aus und hat infolgedessen bisweilen nicht zusammengehörige Stücke aneinander gefügt.

Die dem Eingange zunächst in der Mitte des Saales eingelassene Tafel gibt einen Begriff von den verschiedenartigen Tieren, die für die venationes aus den verschiedensten Weltgegenden nach Rom gebracht wurden. Wir sehen darauf, um nur auf die Tiere hinzuweisen, deren Species deutlich erkennbar ist, einen Löwen und einen Strauß, Tiere afrikanischer Herkunft, neben einem aus den germanischen Wäldern stammenden Elentier. Die Kämpfer (bestiarii) sind mit kurzen, an einzelnen Stellen durch Stickerei verzierten Röcken bekleidet und an jeder Schulter mit einer Schutzscheibe aus Leder oder Metall ausgestattet; die Festigkeit ihrer Hand-, Knie- und Fußgelenke ist durch umgelegte Riemen verstärkt. Einer der Kämpfer stößt den Speer in die Brust eines gegen ihn anspringenden Löwen, ein anderer in die Brust eines anstürmenden Stieres. Weiter links sieht man einen dritten Kämpfer, der einen Stier bei den Hörnern gepackt hat, und um ihn herum eine Gruppe von toten oder verwundeten Kameraden.

Eine andere Episode aus der Tierhetze ist auf einer der weiter hinten in zweiter Reihe eingelassenen Platten dargestellt. Zwei Panther werden im Ansprunge von zwei Kämpfern mit Jagdspießen durchbohrt, während vier Tiere derselben Gattung bereits getötet am Boden liegen und zwei andere in der Arena herumwandeln. Offenbar gehörte zu dieser Darstellung auch ein Fragment, auf dem sich zwei weitere mit Panthern kämpfende Männer erhalten haben, das jedoch von dem Restaurator fälschlich mit der links unterhalb des kolossalen Satyrs n. 1531 (XXXVI) eingelassenen Platte verbunden worden ist.

Diese letztgenannte Platte zeigt in der Mitte die Schlußszene eines Gefechtes zwischen einem leicht gerüsteten, mit Netz, Dreizack (tri-

dens, fuscina) und kurzem Schwerte kämpfenden Gladiator (retiarius) namens Alumnus und einem schwerer gerüsteten, mit einem Visierhelme ausgestatteten Gegner (secutor), dessen Name Mazicinus lautet. Alumnus, den die Beischrift VIC(tor) als Sieger bezeichnet, hält das blutige Schwert, mit dem er seinem Gegner den Todesstoß versetzt hat, triumphierend in die Höhe, während zu seinen Füßen, bedeckt von einem großen viereckigen Schilde, die Leiche des Mazicinus liegt. Der Dreizack, den der Retiarier, da er seiner bei dem entscheidenden Nahkampf nicht mehr bedarf, auf den Boden geworfen hat, ist von dem modernen Restaurator irrtümlich in eine Stange verwandelt worden. Von zwei anderen Kämpferpaaren hat sich nur je ein behelmter Gladiator erhalten, beide durch die Beischrift VIC(tor als Sieger bezeichnet, der eine den Angriff eines Retiarius erwartend, der andere seinen fliehenden Gegner verfolgend. Zu einem dritten Paare gehörte Callimorfus, der oben schwer verwundet am Boden liegt. Der im Hintergrunde dargestellt Mann, der mit der erhobenen R. ein Fähnchen oder eine Peitsche schwingt, ist ein Kampfwart (lanista) oder einer der lorarii, denen es oblag, die säumigen Gladiatoren mit Peitschenhieben zum Kampfe zu nötigen.

Auf dem hinter dem mittleren Mosaik eingelassenen Fragmente haben sich die drei Kämpferpaare vollständig erhalten. Der behelmte Gladiator Bellerefons ist im Begriff, dem vor ihm liegenden Retiarier Cupido das Schwert in die Gurgel zu stoßen. Das dem Namen des Retiariers beigeschriebene Theta, der Anfangsbuchstabe des Wortes θάνατος (Tod), bezeichnet Cupido als dem Tode verfallen. Ein anderer Retiarier, Aurius, ist seinem Gegner Talamonius erlegen, der neben der Leiche steht und, wie es scheint, irgendwelchem Befehle entgegensieht. Die dritte Gruppe zeigt den Retiarier Meleager, wie er, auf das l. Knie gestützt, sein blutiges Schwert emporhebt. Vermutlich erwartet er von den Zuschauern Bescheid, ob er seinem hinter ihm liegenden schwer verwundeten Gegner den Todesstoß versetzen soll. Im Hintergrunde über dem Verwundeten sieht man einen Mann und ein Pferd, das dazu bestimmt scheint, die gefallenen Gladiatoren aus der Arena zu schaffen. Rechts hat sich die Figur eines schwer bewaffneten Gladiators, Pampineus, erhalten.

Auf der letzten in zweiter Reihe rechts befindlichen Tafel sieht man drei Kämpfe, in denen durchweg der Retiarius die Oberhand hat. Licentiosus, der durch einen Dreizackstoß den Purpureus niedergestreckt hat, geht, nachdem er den Dreizack weggeworfen, seinem vor ihm liegenden Gegner mit dem kurzen Schwerte zu Leibe. Ein anderer Retiarier, Entinus, stößt dem vor ihm fliehenden Baccibus das Schwert in den Rücken. Astacius stürzt mit gezücktem Schwert auf den gefallenen Astivus los, dessen bevorstehender Tod durch das beigefügte Theta angedeutet ist. Von einer vierten Gruppe hat sich

nur die ebenfalls von dem Theta begleitete Figur eines Retiarius Rodanus erhalten. Links unten ist die Figur eines lanista oder lorarius beigefügt. Zwei ähnliche Figuren sieht man oben im Hintergrunde.

Henzen explicatio musivi in Villa Burghesiana asservati, Romae 1845 (auch in den Dissertazioni della pontef. Accademia romana XII p. 73ff.). Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 521 n. 1. Jahrbuch d. arch. Inst. XXVI 1911 p. 8 Anm. 7. CIL VI 2 n. 10206. Eine Übersicht über die hinsichtlich der römischen Gladiatoren gewonnenen Resultate: P. J. Meier, de gladiatura romana, Bonnae 1881. Vgl. n. 1060.

Die Betrachtung der Skulpturen beginnt an der l. Seitenwand.

1530a (XXXV) Kolossalkopf der Isis (?).

Ergänzt die Lotosblume, die Augenknochen, der vordere Teil der Nase, die Unterlippe, das untere Stück des Halses, die unteren Hälften der beiden längs des Halses herabfallenden Locken.

Die Benennung gründet sich auf eine über der Stirn vorhandene Ansatzspur, die recht wohl von einer an dieser Stelle angebrachten Lotosblume herrühren kann. Wenn hiernach der Kopf mit Recht auf Isis gedeutet worden ist, so zeigt er einen hellenistisch-römischen Typus, der jeder Eigenart ägyptischen Stiles entkleidet worden ist.

Nibby T. 7 p. 40.

1531 (XXXVI) Kolossaler Satyr.

Vormals in Palazzo Cevoli (jetzt Sacchetti) an der Via Giulia. Ergänzt der Kopf, der r. Arm mit dem Pedum, der l. mit dem ihn umgebenden Teile der Nebris, die Beine, der Stamm, die Plinthe.

Der heftig bewegte Torso zeigt eine vortreffliche, von Leben sprühende Ausführung. Die Ergänzung ist nach Bronzefiguren hergestellt, deren Rumpf in der gleichen Weise bewegt ist wie der Torso der Kolossalstatue, und scheint im ganzen richtig. Der Satyr scherzt mit einem Panther, der auf der Plinthe beigefügt war oder den sich der Betrachter hinzuzudenken hatte, und bedroht das Tier mit erhobenem Pedum. Man vergleiche zwei kolossale Satyrtorsen in Neapel und Florenz, beide hellenistisch, der zweite pergamenisch, einen kolossalen Satyrkopf (n. 232), dessen Original man nicht ohne Grund dem Damophon zugeschrieben hat, und zwei ebenfalls kolossale Satyrköpfe, nach hellenistischen Vorbildern kopiert, in Venedig.

Antiquarum statuarum urbis Romae icones (Romae 1621) II T. 75. Nibby T. 8 p. 41. Clarac 717, 1714. Vgl. Beschreibung Roms III 3 p. 235 n. 4. Braun Ruinen und Museen p. 524 n. 2. Jahrbuch des arch. Inst. VI 1891 p. 170e (wo weitere ältere Literatur angeführt ist). — Der Satyrtorso in Neapel: Ruesch guida del museo naz. di Napoli n. 287; der in Florenz: Amelung Führer d. d. Ant. in Florenz n. 153; die beiden Satyrköpfe in Venedig: S. Reinach têtes antiques T. 263, 264 p. 214f.

Über das in die Basis dieser Statue eingelassene Relief s. n. 1533.

1532 (XL) Statue des Meleagros.

Ergänzt der Kopf mit dem Halse und dem über die Chlamys hervorragenden Stücke der Brust, der r. Arm, die Finger der l. Hand, ein Stück der flatternden Chlamys, das r. Bein zum größten Teil, am Speere die Spitze und der untere Teil des Schaftes (von der l. Hand abwärts), an dem Hunde der Kopf, der Hals, beide Vorderpfoten, außerdem der vordere Teil der Plinthe.

Die Statue geht auf dasselbe Bronzeoriginal zurück wie die vatikanische n. 128, doch ist an dem borghesischen Exemplare der l. Arm dem Körper näher gerückt, um die Ausführung im Marmor ohne Notbeheff zu ermöglichen; aus demselben Grunde steht der flatternde Teil der Chlamys weniger weit von diesem Arme ab. Außerdem zeigt der ganze Körper gedrungenere Formen. Welches der beiden Exemplare hinsichtlich der Körperbildung die Originalfigur genauer wiedergibt, ist nicht schwer zu entscheiden. Zweifellos hat der Charakter elastischer Kraft, der vortrefflich auf den rüstigen Jäger paßt und in der vatikanischen Statue, wie auch in anderen besseren Wiederholungen auf das nachdrücklichste zum Ausdruck gebracht ist, in der borghesischen Wiederholung beträchtliche Einbuße erfahren.

Nibby p. 43 n. 8. Ann. dell' Inst. 1843 Tav. d'agg. I p. 258—260. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 555 n. 1. Römische Mitteilungen IV 1889 p. 220 n. 7. Furtwängler Meisterwerke p. 362 Anm. 1. Amelung Vatikan-Katalog II p. 34.

Über der in der Hinterwand angebrachten Türe:

1533 (VIIL) **Friesplatte, bakchische Darstellung.**

Die vortrefflich gearbeiteten Reliefs zeigen links einen jugendlichen Satyr, der, die Syrinx blasend, auf einem mit einer Nebris bedeckten Felsen sitzt, während ein bärtiger Genosse, der mit der L. eine Handpauke (Tympanon) erhebt, auf ihn zueilt. Rechts sind ein Satyr und eine Bakchantin beschäftigt, eine mit einem langen Chiton und einem knappen Mantel bekleidete Statue des bärtigen Dionysos zu reinigen. Der Satyr gießt aus einem topfartigen Gefäße Wasser in einen Behälter; die Bakchantin hält über diesem mit der gesenkten R. einen Schwamm und legt die L. an die Wange der Statue. Die Platte gehörte zu einem größeren Fries, der bakchische Szenen darstellte. Es haben sich davon noch mehrere andere Fragmente erhalten, die von dem modernen Restaurator, wie sich aus alten Handzeichnungen ergibt, in willkürlicher Weise zusammengesetzt worden sind. Die betreffenden Stücke sind eingelassen in die Basis des Satyrs n. 1531 (XXXVI) die des Dionysos n. IL; ein drittes ist über dem Sarkophage n. 1542 (VC) im zweiten Zimmer gegen die Wand gelehnt.

Nibby T. 9 p. 41, p. 51. Roscher mythol. Lexikon III p. 1463 f. Fig. 23. Römische Mitteilungen XXIV 1910 T. V p. 181 ff. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 525 n. 3. — Handzeichnungen nach den Reliefs befinden sich in dem Skizzenbuche zu Windsor, in den Uffizien zu Florenz, im Codex Coburgensis — sie sind Röm. Mitteil. a. a. O. Abb. 4—6 publiziert — und, wie dem Bearbeiter Herr Prof. Hülsen mitteilt, im Codex Berolinensis fol. 14 n. 36. Aus diesen Blättern scheint sich zu ergeben, daß die oben beschriebene Platte mit der l. Hälfte des Reliefs, das in die Basis von n. 1531 eingelassen ist, ursprünglich ein Ganzes bildete, und zwar so, daß jene Hälfte rechts an n. 1533 anstieß. In ganz entsprechender Weise hätte die l. Hälfte des Reliefs, das die Basis des Dionysos n. IL schmückt, mit der Platte, die über n. 1542 gegen die Wand gelehnt ist, in Zusammenhang gestanden. Es würden sich demnach zwei längere und zwei kürzere Reliefstreifen ergeben, diese wie jene je von gleichem Umfang, ein Resultat, das zweifellos die von Herrn Prof. Hülsen geäußerte Vermutung nahelegt, die Reliefs seien ursprünglich bestimmt gewesen, die Seiten einer Basis von rechteckigem Grundriß zu verkleiden.

Unter der weiblichen Statue n. VII (vgl. Münchener archäol. Studien dem Andenken Furtwänglers gewidm. p. 203f. n. 1 Fig. 24):

1534. **Grabara einer Petronia Musa.**

Diese Petronia hat, nach der Frisur ihres Porträts und dem Stile der Ausführung zu urteilen, in trajanischer Zeit gelebt. Zwei griechische Epigramme, die auf der Vorderseite eingemeißelt sind, beklagen ihren Tod auf das lebhafteste und nennen sie Muse, Sirene, Nachtigall. Demnach war Petronia selbst Dichterin und trug ihren Beinamen Musa nicht zu Unrecht. Auf ihre Tätigkeit spielen auch die Darstellungen der Nebenseiten an: links eine Kithara mit elf, rechts eine Lyra seltsamerweise nur mit drei Saiten. Die Wiedergabe der Instrumente ist recht ungenau — so stehen die Saiten bei keinem von beiden mit dem Schallkasten in Verbindung —; deshalb werden wir auch aus der Anzahl der Lyrasaiten keine besonderen Schlüsse ziehen dürfen (zu der elfsaitigen Kithara vgl. Ion von Chios: Hiller Anthologia lyrica p. 126 n. 3). Die Arbeit ist im übrigen sehr sorgfältig. Für die Bewunderung, die man der Petronia gezollt hat, zeugt die Tatsache, die wir dem einen der beiden Epigramme entnehmen können, daß ihr die Errichtung dieses Grabmonumentes aus Staatsmitteln zuerkannt worden ist.

Bullettino comunale XXV 1902 T. XI—XII p. 264ff. Vgl. CIL VI 24042. Kaibel inscr. gr. ital. n. 1942.

1535 (L) **Kolossalkopf des Antoninus Pius.**

Vormals im Palazzo Borghese.

Die starke Glättung der Gesichtsteile dieses vortrefflich erhaltenen Kopfes ist nicht, wie man früher angenommen hatte, moderner Überarbeitung zuzuschreiben, sondern gehört zu den Eigentümlichkeiten antoninischen Stiles.

Nibby T. 12 p. 51. Vgl. Visconti Mus. Pio-Cl. VI p. 203. Bernoulli röm. Ik. II 2 p. 142 n. 21, p. 149.

Das erste Zimmer rechts vom Saale.

1536 (LXXI) **Relief, Artemis Kurotrophos (?).**

Gefunden zu Anfang 1760 in der Tenuta Torre Nuova (vgl. in unserem Bande S. 230). Ergänzt ein dreieckiges Stück des Reliefgrundes hinter dem Nacken der sitzenden Figur, die Nasenspitzen der beiden Frauen, die Schnauze des Tieres, die beiden freistehenden Stuhlbeine, das untere Stück der l. Rahmenleiste.

Eine jungfräuliche Gestalt sitzt auf einem lehnelosen Sessel, unter dem eine Hirschkuh oder ein Reh liegt, und nimmt aus den Händen einer vor ihr stehenden Frau ein Wickelkind in Empfang. Das Relief erweckt den Eindruck, als liege ihm eine um das Ende des 5. oder den Anfang des 4. Jahrhunderts v. Chr. erfundene, griechische Komposition zugrunde, als sei diese jedoch im Sinne des römischen Ge-

schmackes umgearbeitet. Die elegante, leblose Ausführung der nackten Teile und die ebenso kleinliche wie unruhige Behandlung der Falten deuten frühestens auf hadrianische Zeit. Da über den Chiton der sitzenden Figur von der r. Schulter nach der l. Seite hinab ein schmales Band läuft, so hat man hierin ein Köcherband erkannt und die Figur auf Artemis gedeutet, die in mehreren Kulten als eine der Kinderpflege beflissene Göttin (Kurotrophos) verehrt wurde. Hiernach wäre das Vorbild ein Votivrelief gewesen, das eine Mutter darstellte im Begriff, ihr neugeborenes Kind der Artemis Kurotrophos zu übergeben, und die Komposition wäre später, mehr oder minder modifiziert, lediglich in dekorativem Sinne reproduziert worden.

Winckelmann mon. ant. ined. II T. 71 p. 96. Visconti illustrazioni dei monumenti scelti Borghesiani II 9 p. 27. Nibby T. 18 p. 63. Ann. dell' Inst. 1830 Tav. d'agg. G. p. 154—157. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 530 n. 6. Weiteres in den Römischen Mitteilungen VI 1891 p. 177—182. Zu der Vorstellung einer Artemis Kurotrophos vgl. Rendiconti dei Lincei Ser. 5 IV p. 246 u. Notizie d. scavi 1895 p. 435 f.

Über die beiden Kinder-Statuetten n. LXV u. LXIX, die in der vorigen Auflage unseres Führers fälschlich als Darstellungen von Straßenjungen gedeutet waren, vgl. Amelung Vatikan-Katalog I p. 605 u. 448 B; p. 916 f und II p. 750.

1537 (LXIV) **Relief, Aias und Kassandra.**

Ergänzt die Nasenspitze und die l. Schulter des Aias, die Nase der Kassandra, außerdem ein Streifen an der oberen l. Seite der hinter Aias befindlichen Säule.

Die großartige Komposition stellt Aias dar, wie er Kassandra von dem Standbilde der Pallas, das sie schutzflehend umfaßt hat, gewaltsam wegreißt. Die starre Ruhe des altertümlichen Götterbildes und die heftige Bewegung, in der die Figuren des Jünglings wie der Jungfrau wiedergegeben sind, bilden einen höchst effektvollen Gegensatz. Die Weise, wie der Bildhauer die fliegenden Haare der Kassandra und die Gewänder behandelt hat, läßt auf ein malerisches Vorbild schließen, und es wäre möglich, dabei an die Kassandra des Theon zu denken, eines Malers, dessen Kompositionen sich wie diejenige unseres Reliefs durch die packende Kraft der Darstellung auszeichneten (vgl. n. 338). Das Relief wirkt bei seiner derben Ausführung am besten, wenn man es aus größerer Entfernung betrachtet. Es scheint demnach für eine hohe Stelle, etwa für einen Fries, berechnet gewesen zu sein. Die Frage, ob die in den Grund eingemeißelten Buchstaben SA von antiker oder moderner Hand herrühren und ob sie Reste des Namens CASSANDRA sind, bedarf noch der Entscheidung seitens der Epigraphiker.

Nibby T. 16 p. 61. Gerhard antike Bildwerke T. 27, Prodromus p. 272. Overbeck Galerie T. 27, 5 p. 651 n. 138. Vgl. Beschreibung Roms III 3 p. 240 n. 12. Braun Ruinen und Museen p. 532 n. 7.

1538 (LXI) **Seitenfläche eines Sarkophages.**

Ergänzt an der Figur des Eros der Kopf und der Palmenzweig — das ursprüngliche Attribut scheint ein Bogen gewesen zu sein —, an dem Manne und an der Frau die Nasenspitze.

Eine Zeichnung in der Berliner Kupferstichsammlung beweist, daß diese Platte die rechte Seitenfläche des vormals in der Villa Borghese, gegenwärtig im Louvre befindlichen Pasiphae-Sarkophages bildete. Vor einem Tempel stehen ein vollständig bekleideter bärtiger Mann, der betend die R. erhebt, und eine alte Frau, die mit beiden Händen eine Fruchtschale hält. Der Tempel scheint einer Seegottheit geweiht, da innerhalb seines Giebels ein Triton angebracht ist, der in eine Trompete stößt. Wie sich aus Zeichnungen ergibt, die ausgeführt wurden, als das Relief noch besser erhalten war, hatte der Bildhauer vor den Säulen zwei Erotenfiguren dargestellt, während gegenwärtig nur eine erhalten ist. Ob er sich diese Eroten als vor den Säulen stehende Statuen oder auf den Säulen angebrachte Relieffiguren dachte, wage ich nicht zu entscheiden. Da auf der Hauptseite des Sarkophages der Pasiphaemythos dargestellt war, so hat man auf dieser Nebenseite den Gemahl der Pasiphae, Minos, erkannt, wie er in Begleitung einer alten Frau, etwa seiner Mutter Europa, dem Poseidon ein unblutiges Opfer darbringt, während er nach dem Gebote des Gottes den Stier hätte opfern sollen, den dieser gesendet hatte. Die Darstellung ist vielleicht durch die Kreter des Euripides bestimmt, eine Tragödie, in der Minos als Myste des idäischen Zeus und als Vegetarianer aufgetreten zu sein scheint.

Nibby T. 16 p. 59. Robert der Pasiphae-Sarkophag, 14. Hallisches Winckelmannsprogramm (Halle 1890), T. I, II 3, 3a, T. III, IV 3c p. 14, p. 19ff.; die antiken Sarkophag-Reliefs III T. X, XI n. 35b, 35¹b p. 50. S. Reinach l'album de Pierre Jacques pl. 6 p. 114.

1539 (LVIII) Statue der Aphrodite.

Ergänzt der Kopf, der Hals, die l. Schulter mit der l. Brust, der l. Arm mit dem herabhängenden Teile des Mantels, der r. Arm (in verschiedenen Stücken) mit der Hand und dem von ihr gehaltenen Zipfel des Mantels, der an der r. Seite der Figur herabhängende Rand des Mantels, Teile der Kniee und der umliegenden Gewandpartien, Falten neben dem l. Beine außen, die Zehen des l. Fußes, der r. Fuß und die Plinthe.

Die mittelmäßig ausgeführte und schlecht erhaltene Statue gibt von dem eigentümlichen Reize des Typus, den sie wiederholt, nur einen dürftigen Begriff. Aphrodite ist bekleidet mit einem feinen Chiton, der die l. Brust unbedeckt läßt und durch den die Formen des jugendlich schönen Körpers durchscheinen; mit der anmutig erhobenen R. zieht sie den Mantel, der, mit einem Ende um den l. Arm gewickelt, über den Rücken herabfällt, in zierlicher Weise über die Schulter empor; die l. Hand scheint einen Apfel gehalten zu haben. Da dieser Typus auf römischen Münzen mit der Beischrift Genetrix erscheint, hat man in ihm die Venus Genetrix erkennen wollen, die Arkesilaos für das Forum des Caesar ausgeführt hatte (Plin. n. h. 35, 156). Aber mit der gleichen Beischrift kommen auch andere Typen vor und der hier besprochene wiederum findet sich auch mit andern Beischriften. Für die Berühmtheit des Originales in Italien spricht jeden-

falls die Fülle seiner Repliken, die man bis auf wenige Ausnahmen alle in Italien gefunden hat, und die Tatsache, die sich aus einem Relief der Trajans-Säule erschließen läßt, daß nämlich ein Bild dieser Art in dem Tempel der Venus auf dem Vorgebirge von Ancona stand. Wäre es aber auch erwiesen, daß die Genetrix des Arkesilaos in diesem Typus dargestellt gewesen sei, so würden wir daraus nur ein Argument für die Unselbständigkeit des Künstlers entnehmen können, denn die Figur gibt zweifellos ohne irgendwelche Beimischung fremder Züge ein Werk des 5. Jahrhunderts v. Chr. wieder. Zwar die Vermutung, daß jenes Original eine berühmte Aphroditestatue des Alkamenes gewesen sei, läßt sich kaum noch aufrechterhalten, seitdem uns ein Werk des Alkamenes, sein Hermes Propylaios, durch eine inschriftlich bezeichnete, in Pergamon gefundene Kopie bekannt geworden ist. Außerdem zeigt die beste Wiederholung, die sich im Louvre befindet, einen Stil, der für die Schule des Pheidias zu gebunden scheint und auf eine frühere Zeit, etwa die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr., zurückweist. Eine andere Rückführung auf Kallimachos schwebt vollkommen in der Luft. Wir müssen uns vorläufig mit der sicheren Erkenntnis begnügen, daß uns in der Figur ein Werk jener eigenartigen nordgriechisch-ionischen Schule erhalten ist, von der in unserem Führer schon öfters die Rede war (n. 15, 946); lernten wir diese bisher nur an heftig bewegten Figuren kennen, so tritt uns hier ein Künstler des gleichen Kreises entgegen, dem es wohl als einem der ersten gelungen ist, in der ruhigen Anmut dieser Gestalt den aphrodisischen Reiz des Ewig-Weiblichen zu überzeugender künstlerischer Wirkung zu bringen.

Nibby T. 15 p. 58. Braun Vorschule T. 73. S. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 332 n. 1. Weiteres bei Bernoulli Aphrodite p. 87 n. 3. Vgl. Gazette archéologique XII 1887 p. 250ff., p. 271ff. Roscher Lexikon der griech. u. röm. Mythologie I p. 412—413. Athenische Mitteilungen XII 1887 p. 383, XIV 1889 p. 199ff. Römische Mitteilungen IV 1889 p. 72—73. Fünfzigstes Programm zum Winckelmannsfeste der archäologischen Gesellschaft zu Berlin (1890) p. 118—121. Eranos Vindobonensis (Wien 1893) p. 18—20. Revue critique 1899 II p. 277. Klein Praxiteles p. 55ff. S. Reinach têtes antiques p. 91 (hier die Rückführung auf Kallimachos). Lechat la sculpt. grecque avant Phidias p. 490. Revue archéologique 1905 I p. 393ff. Klein Gesch. d. griech. Kunst II p. 211ff. Vgl. ferner die zu n. 64 angegebene Literatur über Alkamenes.

Zweites Zimmer.

1540 (LXXVIII) **Pansherme.**

Ergänzt die Nasenspitze.

Der Kopf dieser Herme gibt nicht, wie man früher angenommen hat, den unter n. 377 besprochenen Typus wieder, in dem wir nahe Verwandtschaft mit dem Stile des Kresilas festgestellt haben; er repräsentiert vielmehr eine etwas ältere Schöpfung der attischen Kunst mit Anklängen an den Stil der späteren polykletischen Werke. Eine bessere Wiederholung, die sich in Kopenhagen befindet, ist ziemlich

lebhaft nach der l. Schulter gewendet und geneigt, stammt also augenscheinlich von einer Statue. Das Original war zweifellos in Bronze gearbeitet.

Nibby T. 31, 1 p. 67. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 363. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 521. Vgl. Ny-Carlsberg Glyptotheks ant. Kunstvaerker T. XXVIII n. 403. Mahler Polyklet p. 41 Fig. 8 (Abbildung des Kopfes in Kopenhagen vor seiner Ergänzung).

1541 (LXXIX) **Vorderseite** und gegenüber 1542 (VC) **Rückseite eines Sarkophages, Heraklestaten.**

Die zahlreichen Ergänzungen werden durch eine in einem Berliner Codex erhaltene Zeichnung verdeutlicht, die den Sarkophag unrestauriert wiedergibt (Robert die antiken Sarkophagreliefs III T. XXXVIII n. 127[1], 127[1]a). Die Aufzählung aller würde zu weit führen. Ich begnüge mich damit, in dem Folgenden die hervorzuheben, in denen das ursprüngliche Motiv gefälscht ist.

Die beiden erhaltenen Langseiten sind mit einer Dekoration versehen, die eine korinthische Halle und unter jedem ihrer Bogen eine Heraklestat wiedergibt. Nach Maßgabe eines analogen, im Museo Torlonia befindlichen Sarkophages dürfen wir annehmen, daß auch die Dekoration der beiden Schmalseiten in ähnlicher Weise angeordnet war. Es hat sich von ihr nur je ein Fuß hinter den beiden die Vorderseite abschließenden Ecksäulen erhalten. Die Vorderseite zeigt folgende Taten in der bei dieser Gattung von Sarkophagen üblichen Reihenfolge: nemeischer Löwe, Hydra, Eber, Hirschkuh, stymphalische Vögel. Auf der gegenüber aufgestellten Rückenseite sieht man Herakles, wie er den kretischen Stier bezwingt, seinen Sieg über den Thraker Diomedes und über die Amazonenkönigin. Hierauf folgen zwei von dem Ergänzer mißverstandene Gruppen. Sie stellten ursprünglich das Geryoneus- und das Kerberosabenteuer dar. Jenes ist von dem Ergänzer in den Kampf des Herakles gegen einen Drachen, das zweite in den Kampf des Helden gegen einen Kentauren verwandelt worden. Die beiden fehlenden Taten, die Reinigung des Augiasstalles und das Hesperidenabenteuer, dürfen wir nach Analogie des Torloniaschen Sarkophages auf der r. Schmalseite voraussetzen. Das Relief der l. Schmalseite wird Herakles in Beziehung zu der in dem Sarkophage beigesetzten Person dargestellt haben, eine Beziehung, die vielleicht durch die dem Helden in dem Alkestismythos zugewiesene Rolle bestimmt war. Der Sockel zeigt Jagdszenen auf felsigem Hintergrunde.

Robert die antiken Sarkophag-Reliefs III T. XXXVIII p. 147—148. Gusman l'art décoratif de Rome I pl. 10 u. 23.

Auf die Sarkophagvorderseite n. 1541 (LXXIX) ist aufgesetzt:

1543 (LXXX) **Sarkophagdeckel, die Amazonen in Troja.**

Die beiden Eckmasken sind größtenteils antik, aber nicht zugehörig. Daß dieser Deckel nichts mit dem Heraklessarkophag zu tun hat, beweisen seine Dimensionen, der auf ihm dargestellte Gegenstand und die verschiedene Weise der Ausführung. Die Reliefs des zugehörigen

Behälters stellten vermutlich eine Handlung dar, die zu den auf dem Deckel wiedergegebenen Szenen in Beziehung stand, etwa den Kampf zwischen Achilleus und Penthesileia (vgl. n. 141).

Auf der l. Seite ist dargestellt, wie die Amazonen in Troja eintreffen, während Hektor daselbst betrauert wird. Links sitzt Andromache und blickt schmerzlich zu dem kleinen Astyanax abwärts, den sie auf dem Schoße hält. Vor ihr stehen zwei trauernde Frauen, etwa Dienerinnen oder Schwägerinnen von ihr, während eine Alte (Hekabe?) in gebeugter Haltung sich von hinten der Andromache nähert und ihr, die R. erhebend, eine Mitteilung zu machen scheint. Vermutlich meldet sie die Ankunft der Amazonen, die der Gegenstand der rechts folgenden Darstellung ist. Penthesileia, die, begleitet von einer anderen Amazone, ihr Streitroß am Zügel hinter sich führt, wird von Priamos mit Handschlag empfangen. Hinter Priamos stehen vier bärtige und ein jugendlicher in tiefe Trauer versunkener Troer, in dem man mit Wahrscheinlichkeit Paris erkannt hat. Die folgende Gruppe zeigt zwei trauernde Frauen, von denen die eine dasitzt, die Aschenurne des Hektor auf dem Schoße haltend, während ein phrygisch gekleideter Jüngling auf sie zuschreitet und mit der vorgestreckten L. ihr Kinn faßt, als ob er ihr gesenktes Antlitz emporrichten wollte. Man hat die sitzende Frau auf Hekabe, den Jüngling auf deren jüngsten Sohn Polydoros gedeutet. Nach einer anderen Vermutung wären hier wiederum Andromache und Paris dargestellt. Die folgende, von dieser Gruppe durch einen Torbogen getrennte Szene zeigt sieben Amazonen, die sich bereits zu dem bevorstehenden Kampfe rüsten. Die dem Bogen zunächst stehende Amazone, der eine Gefährtin den Schild zurecht rückt, scheint die Königin Penthesileia.

Robert die antiken Sarkophag-Reliefs II T. XXIV 59 p. 66. Gusman l'art décoratif de Rome I pl. 10.

1544 (LXXXV) **Kopf der Aphrodite** (?).

Ergänzt der r. Augenknochen, die Nase, ein Stück der Unterlippe, die Büste.

Dieser schöne Typus scheint nach seinem Stile eine attische Schöpfung etwa aus dem dritten Viertel des 5. Jahrhunderts zu sein. Zahlreiche Wiederholungen, beweisen, daß er eines großen Rufes genoß. Das feine Oval wie der freundliche Ausdruck des Gesichtes, der verschwimmende Blick der nicht vollständig geöffneten, mandelförmigen Augen sind Züge, die zu der Deutung auf Aphrodite Anlaß gegeben haben und jedenfalls vortrefflich zu dem Charakter der Göttin passen. Ein Gelehrter nimmt als Original eine berühmte Aphroditestatue des Pheidias an, die zu Rom im Bereiche der Porticus der Octavia stand (Plin. n. h. 36, 15).

Nibby T. 34 p. 105. Vgl. Furtwängler Meisterwerke p. 98 ff. (den p. 98 Anm. 2 angeführten Repliken ist ein Exemplar im Besitze des Duca di Poggio Nativo beizufügen. Vgl. auch Suppl. Papers of the Amer. school in Rome I p. 145 ff. T. XVII).

1545 (LXXXVI) Herme des Herakles.

Ergänzt die Nase, der r. Backenknochen, das r. Ohr, ein Teil des l. Ohrs, der Hermenschaft mit Teilen des Fells.

Der Typus verdient insofern unsere Aufmerksamkeit, als man ihn nicht ohne Grund mit einem Herakles des Damophon in Megalopolis (Paus. VIII 31, 3) in Zusammenhang gebracht hat. Die Ausführung ist spät und dekorativ.

Vgl. Annual of the Brit. school at Athens XI 1904—1905 p. 176. Catalogue of bronzes in the British Museum p. 218 u. 1291 Pl. XXX = 8. Reinach répert. de la stat. III p. 148 n. 6. — Über Damophon vgl. n. 232 u. 787.

1546 (IVC) Sarkophagdeckel.

Die Ergänzungen lassen sich schwer feststellen, da der Restaurator die ganze Platte mit einer künstlichen Patina überschmiert hat. Deutlich erkennbar sind als solche die beiden Eckmasken, der der l. Maske benachbarte Rand des Reliefs, der r. Arm der auf der Schulter des knieenden Riesen sitzenden Frauengestalt, der Kopf und der r. Arm — abgesehen von der Hand — der folgenden, größtenteils nackten Frauengestalt, beide Vorderarme und der Speer der Pallas, an dem rechts von Zeus stehenden Mädchen der Kopf, beide Vorderarme, die Schachtel, das l. Bein. Zwischen der Figur dieses Mädchens und der des Zeus hat der Restaurator ein längliches, vertikal herabreichendes Füllstück eingesetzt und darauf die ungebührlich verlängerte Rücklehne des Sessels und den r. Arm des Zeus mit einem Blitze wiedergegeben. Die rechts dargestellte Szene: Ergänzt an der rechts sitzenden Göttin der Kopf und die r. Hand, an dem hinter ihr vorwärts eilenden Mädchen der l. Arm. An der links sitzenden Göttin sind antik nur das l. Bein mit der darauf ruhenden Hand und der r. Unterschenkel, an dem im Hintergrunde zwischen den beiden sitzenden Göttinnen erscheinenden Mädchen nur der Unterkörper von der Taille abwärts und der herabreichende r. Vorderarm.

Unter den mannigfachen Deutungen, die man für die Reliefs dieses Deckels versucht hat, befriedigt am meisten die letzthin vorgeschlagene auf die Geburt des Apollon und der Artemis. Hiernach wäre die in drei Szenen zerfallende Darstellung folgendermaßen zu erklären: Links sieht man Leto, wie sie umherirrt, um ein Land zu finden, wo ihre Niederkunft stattfinden kann. Auf die Schulter eines knieenden Riesen, in dem man einen Vertreter des aegaeischen Meeres erkennen will, sitzt die Nymphe von Delos, die, beide Arme nach Leto ausstreckend, darum bittet, daß ihrer Insel die Ehre der Göttergeburt zu teil werde. Der ganz links auf einem Felsen sitzende, bärtige Mann wird in der Regel für den delischen Berggott Kythnos erklärt. Doch hat neuerdings ein Gelehrter die Frage aufgeworfen, ob nicht diese Figur, die den Kopf nach rückwärts wendet, vielmehr für Poseidon zu erklären und hinter ihr auf dem verloren gegangenen l. Eckstücke der Platte der delphische Drache vorauszusetzen sei, vor dessen Angriff Poseidon nach einer gewissen Version des Apollonmythus die schwangere Leto schützte. Die auf der r. Seite angebrachte Szene wird auf Iris gedeutet, wie sie in den Olymp kommt, um die Geburtsgöttin Eileithyia zu veranlassen, der kreisenden Leto Hilfe zu leisten. Das am r. Ende der Platte dargestellte Mädchen, das, die Hände vorwärts streckend, auf die beiden sitzenden Göttinnen zueilt, wäre Iris,

Die rechts sitzende Göttin ist durch den Korb, auf den sie den l. Unterarm stützt, deutlich als Demeter erkennbar. Eileithyia will man bald in der links sitzenden Göttin, bald in der im Hintergrunde zwischen den beiden Göttinnen erscheinenden Figur erkennen.

Die Mittelszene scheint die Aufnahme des Apoll und der Artemis in den Olymp darzustellen, der durch die drei kapitolinischen Gottheiten vertreten ist. Der Knabe Apoll lehnt sich mit dem r. Ellenbogen auf den Schenkel des thronenden Zeus; die kleine Artemis, die bereits mit dem für die Jagdgöttin bezeichnenden, kurzen Chiton bekleidet ist, steht zwischen dem Göttervater und Pallas; Hera scheint unmittelbar rechts von Zeus auf dem verloren gegangenen Stücke der Platte dargestellt gewesen zu sein; die vollständig bekleidete, ein Szepter in der L. haltende Frau wäre Leto, die ihr Kinder dem Göttervater zugeführt hat.

Robert die antiken Sarkophag-Reliefs III T. VI, VII n. 33 p. 39—42. Gusman l'art décoratif de Rome I pl. 48.

Drittes Zimmer.

1547 (CXX) **Kolossalkopf.**

Ergänzt die Nase, beide Brauen, der größte Teil der Lippen, das Kinn, die Haare über der l. Schläfe bis zum Scheitel hin, der untere Teil der über den Nacken herabfallenden Locken, die Büste.

Obwohl der Hals weibliche Formen zeigt und der Ergänzer deshalb eine weibliche Büste beigefügt hat, scheint der Kopf nach der Anordnung des Haares männlich zu sein. Er wird demnach einer jener von der spätgriechischen Kunst gestalteten Typen wiedergeben, in denen die jünglingshafte Bildung, um den Eindruck der Zartheit zu steigern, mit weiblichen Formen durchsetzt war (vgl. n. 321). Die Iris ist durch einen eingeritzten, vollständig geschlossenen Kreis, die Pupille durch eine oben offene elliptische Linie wiedergegeben; danach stammt die Arbeit dieses Kopfes aus antoninischer Zeit. Eine Replik des gleichen Typus befindet sich im Neapeler Museum. Beide Köpfe sind, besonders in der Bildung der Haare, sehr verwandt dem Kopfe einer Erinys auf dem Friese der Gigantomachie vom pergamenischen Zeusaltar, und so werden wir auch das Original der beiden Repliken einem der Künstler zuschreiben dürfen, die an jenem Riesenrelief tätig waren, sowenig auch beide den üblichen Vorstellungen pergamenischer Kunst zu entsprechen scheinen. Zweifellos haben sich aber in Pergamon zur Zeit des Eumenes II neben dem meist verbreiteten Stile, der eine barocke Steigerung des skopadischen Schulstiles darstellt, auch noch andere Richtungen behauptet, ähnlich, wie ebenda in der attalischen Periode die verschiedensten Stiltendenzen an den Figuren eines Monumentes, des Denkmals der Gallierschlacht, kenntlich sind.

Die Replik in Neapel: Ruesch guida del museo nazionale di Napoli p. 161 n. 510. — Die Erinys auf dem Relief des Zeusaltars: Beschreibung d. Skulpturen aus Pergamon I. Gigantomachie p. 36. — Vgl. in unserem Führer n. 98, 884 und 1302.

1548 (CXVII) **Statue des Apollon.**

Ergänzt der r. Arm mit dem ihn bedeckenden Ärmel, der r. Fuß, der größte Teil der Plinthe, an dem Greife der Vorderteil mit den Flügeln — doch ist die r. Vordertatze antik und hat sich von der l. der Ansatz erhalten —, außerdem der Schweif, an dem Dreifuße der obere mit Akroterien besetzte Reifen, der darunter befindliche Hirsch mit Ausnahme der Beine, der obere Teil der hinter dem Hirsche angebrachten Lyra, der größte Teil der horizontalen Gürtel, die Stützen abgesehen von den Klauenfüßen, der Kopf und der Schwanz der Schlange. Der durch einen modernen Hals mit der Statue verbundene Kopf ist antik, aber nicht zugehörig (erg. die Nase, Splitter an den Ohren, das Kinn, die längs des Halses herabreichenden Locken).

Die Statue scheint eine im Sinne der späteren Kunst modifizierte Kopie nach einem alten Kultbilde des Apollon zu sein. Sie zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit n. 380. Doch ist ihre Formengebung freier, und der Greif erscheint in noch engere Beziehung zu dem Gotte gesetzt, da ihn dieser mit dem l. Arme an sich drückt. Die ursprüngliche Stellung des r. Armes und das Attribut, das er gehalten hat, lassen sich nicht bestimmen. Die Ausführung ist sorgfältg und fein.

Nibby T. 32 p. 107. Overbeck Kunstmythologie IV p. 177 n. 1; Atlas XXI 28.

Man beachte auf n. CXVI, einer dreiseitigen Basis (Hauser die neu-attischen Reliefs p. 36 n. 48) das **„neu-attische" Marmorgefäß,** dessen Figurenfries einen Tanz darstellt, den drei Jünglinge und drei Mädchen (die dritte fehlt jetzt infolge einer Ergänzung) vor dem Altare des Pan aufführen; der Gott selber schaut, auf einem Felsen hockend, der Feier zu. Dabei haben die Jünglinge den bekannten Typus der tanzenden Korybanten mit Helm, Schild und Schwert (vgl. n. 285), während die Mädchen bekannten Typen tanzender Nymphen entsprechen, wie sie uns auf attischen Votivreliefs des 4. Jahrhunderts v. Chr. begegnen. Das Gefäß gibt uns einen deutlichen Hinweis, wo wir die Quellen für viele Darstellungen der „neu-attischen" Künstler zu suchen haben. Mit dem Waffentanze wird Pan als Krieger gefeiert. Hauser a. a. O. p. 24f. n. 32; p. 145ff. Vgl. Roscher mythol. Lexikon II p. 1388ff.

1549 (CVIII) **Marmorner Gartenschmuck, Leben am Strande.**

Ergänzt an der auf dem Felsen sitzenden männlichen Figur der Kopf, der r. Unterarm, die vordere Hälfte des l. Unterarmes, beide Hände nebst der Muschel. Von den beiden dahinter stehenden männlichen Figuren haben sich nur Stücke der Füße, von der obersten Ziege nur die Klauen erhalten. Auch an den anderen Ziegen sind mancherlei Stücke restauriert.

Dieses Marmorwerk diente wie n. 170 zur Verzierung eines vermutlich in einem Peristyl angebrachten Gärtchens, die ungefähr in der Mitte der Vorderseite angebrachte Öffnung zur Aufnahme einer Röhre, aus der sich ein Wasserstrahl ergoß. Die Dekoration zeigt jene Vermischung von plastischen und malerischen Elementen, die von der hellenistischen Kunst in maßvoller Weise, von der griechisch-römischen mit fortwährend zunehmender Zuchtlosigkeit verwendet wurde. Der Fels, der den Kern der Darstellung bildet, ist unten umspült von

malerisch behandelten Meereswogen, auf denen zwei Nachen, jeder mit zwei Insassen, einherfahren. Einer der in dem l. Nachen befindlichen Männer stößt mit einem Dreizack nach einem Fische. Über demselben Nachen sitzt eine weibliche Figur, die in der R. ein Ruder hält und die L. auf einen Seedrachen stützt, entweder die Göttin des Meeres, Amphitrite, oder die Personifikation des Elementes, Thalatta, ihr gegenüber oberhalb des r. Nachens ein bärtiger Flußgott, in der R. einen Schilfzweig, den l. Ellenbogen auf eine Urne stützend, aus der sich das Süßwasser ins Meer ergießt. Auf dem Felsen sitzt ein Fischer, als solcher bezeichnet durch die Geräte neben ihm, eine Angelrute und einen mit Seetieren gefüllten Korb. Ob der Ergänzer ihn mit Recht eine geöffnete Muschel betrachten läßt, scheint zweifelhaft; die Vermutung ist nicht ausgeschlossen, daß der Mann vielmehr ein aus dem Meere aufgefischtes Kleinod musterte. Die von hinten an den Fischer herantretenden Personen sind ebenfalls als Fischer ergänzt, werden aber vielmehr Hirten gewesen sein, da die auf dem Felsen herumkletternden Ziegen nicht ohne Wächter gedacht werden können. Wie das Idyll und das idyllische Epigramm vielfach Hirten und Fischer zu einander in Beziehung setzt, sind jene hier von der Bergeshöhe herabgekommen, um das Treiben des Fischers zu beobachten.

1550 (CVI) **Statue eines Knaben mit einer Ente.**

Ergänzt die Nase, der Rand des r. Ohrs, der l. Unterarm mit der Hand und dem Kopfe des Vogels, der l. Fuß bis auf die Ferse, die Ränder der Plinthe.

Ein Knäbchen sitzt am Boden und hat eine Ente ungeschickt zärtlich an sich gepreßt, augenscheinlich um sie vor einem Spielkameraden oder einer großen Person, die ihm den Vogel streitig macht, zu sichern. Dabei richtet sich das Gesicht lachend nach oben. Das hübsche Figürchen ist an seinem humoristischen Realismus als Kopie nach einem hellenistischen Originale kenntlich. Die Ausführung ist gut, an dem Vogel recht delikat. Zu beachten ist das Zöpfchen, in das die langen Haare des Bübchens auf dem Wirbel des Kopfes gewunden sind, und mit dem der Künstler geschickt den spitzen Winkel zwischen Kopf und Schulter ausgefüllt hat.

Jahreshefte des österr. arch. Inst. VI 1903 p. 235 Fig. 128. Vgl. Amelung Vatikan-Katalog I p. 444 n. 194.

Galerie.

Die in der kostbar ausgeschmückten Galerie befindlichen Skulpturen aus bunten Steinarten, unter denen besonders die Porphyrbüsten der elf ersten Kaiser das Auge auf sich ziehen, sind Werke aus dem Ende des sechzehnten oder der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Die in den Nischen aufgestellten antiken Marmorstatuen haben wenig Interesse, da sie dem Inhalte wie der Ausführung nach unbedeutend und außerdem fast durchweg stark restauriert sind.

Zimmer des Hermaphroditen.

1551 (CLXXXI) Weiblicher Kopf archaischen Stiles.

Ergänzt die Nasenspitze. Die Büste ist antik, aber nicht zugehörig. Da der Kopf nach der Überlieferung der Custoden aus Anzio stammt, so ist er wahrscheinlich identisch mit dem im Bull. dell' Inst. 1834 p. 197 erwähnten, zwischen Nettuno und Astura gefundenen Exemplare.

Der Kopf macht den Eindruck einer Originalarbeit. Der auffällig individuelle Charakter des Gesichtes wie der Haaranordnung deutet auf ein Porträt. Leider fehlt es uns an den Mitteln, den Kopf einer bestimmten Schule zuzuweisen. Besonders charakteristisch sind an ihm die mandelförmig geschlitzten Augen, der leise grinsende Ausdruck des Mundes und das die Unterlippe durchziehende Grübchen.

Arndt-Bruckmann griech. und röm. Porträts n. 211, 212. Vgl. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1878 p. 137. Overbeck Geschichte d. griech. Plastik I⁴ p. 243.

Die Kopie des Dornausziehers links vom Fenster ist trotz der Ergänzung des r. Fußes modern.

1552 (CLXXII) Schlafender Hermaphrodit.

Ergänzt vom Bildhauer Bergondi der Kopf nebst dem Halse, der r. Ellenbogen, die l. Hand, der l. Unterschenkel vom Gewande abwärts nebst dem l. Fuße, am r. Fuße die Ferse und die Zehen nebst dem von ihnen berührten Teile des Bettuches, allerlei Stücke am Bettuche, die Matratze.

Vgl. über diese Schöpfung die Bemerkungen zu n. 1362.

Visconti illustr. dei mon. scelti I T. 27. Nibby T. 29 p. 99. S. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 178 n. 1. Vgl. Ann. dell' Inst. 1882 p. 250 a. Roscher mythol. Lexikon I 2 p. 2330.

1553 (CLXIX) Weibliche Statue.

Ergänzt der Kopf, beide Hände mit einigen Falten und den Ähren in der L., das Vorderteil des l. Fußes mit der entsprechenden Ecke der Plinthe.

Die Figur gibt in geschickter, aber lebloser Ausführung ein Original aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. wieder, ein Original, das augenscheinlich im Anschluß an praxitelische Werke geschaffen war. Bei den Ausgrabungen in Magnesia am Maeander hat sich eine Replik unserer Statue gefunden, an der die Hauptlinien der Komposition sehr viel stärker betont, viele kleine Zwischenmotive ausgelassen sind. Wir werden uns die Erscheinung des Originales aus beiden Wiederholungen kombinieren müssen. Der kleinasiatische Kopist hat vereinfacht und die Hauptsachen hervorgehoben, der römische hat verallgemeinert, die Unterschiede ausgeglichen und wohl auch manche Einzelheit hinzugetan.

Nibby T. 37 p. 123 n. 2. Clarac 432, 784. Kothe-Watzinger Magnesia a. M. p. 206 f. Abb. 210.

Das folgende Eckzimmer.

1554 (CVC) **Statue eines Mädchens mit Porträtkopf.**

Ergänzt die Nase, der r. Arm von der Mitte des Oberarmes an, der l. Unterarm mit der Hand und dem erhobenen Zipfel des Gewandes, Flicken an den beiden Nebenseiten, die Ränder der Plinthe.

Die Figur ist augenscheinlich recht getreu nach einem griechischen Originale des 4. Jahrhunderts v. Chr. kopiert. Nur der Kopf mit seinem pausbäckigen Gesichtchen und den äußerst sorgfältig gearbeiteten Löckchen muß eine Neuschöpfung des Kopisten sein, der, nach dem Stile des Kopfes, vor allem der Haarbehandlung zu urteilen, augenscheinlich zur Zeit der flavischen Kaiser gelebt hat. Original und Kopie werden zum Schmucke eines Grabes bestimmt gewesen sein.

Vgl. Jahreshefte d. österr. Inst. IV 1901 p. 209ff. Für die Art der Arbeit an den Locken vgl. besonders n. 1048.

1555 (unter CXC) **Würfelförmige Basis.**

Ergänzt an der Vorderseite: der obere Rand, der Kopf der Victoria mit dem Halse, aber ohne die Haarschleife, der l. Arm, beide Oberschenkel zum größten Teil mit dem r. Knie, Teile des Gewandes; an der r. Nebenseite: die oberen zwei Drittel des l. Randes, der r. Oberschenkel des Barbaren mit dem Knie und einem Teil des Unterschenkels, der l. Oberschenkel mit dem Knie; an der l. Nebenseite: der ganze obere Rand, der Kopf und fast die ganze Kopfbedeckung des Barbaren, seine r. Schulter, fast das ganze r. Bein; an der Rückseite: der ganze Rand bis auf die l. Kante und der größte Teil des Grundes, an dem Barbaren der ganze Oberschädel mit der Tiara, beide Hände mit dem Kranze, das Vorderteil des l. Fußes mit einem Teil des Grundes. Überarbeitungen sind an dem Kopf des Barbaren auf der r. Nebenseite kenntlich, an dem ganzen l. Drittel der l. Nebenseite und an der unteren Hälfte des Barbaren auf der Rückseite.

Von dem Monumente ist zunächst der Barbar auf der Rückseite zu trennen; er ist erst von dem modernen Ergänzer hier eingesetzt worden und stellte ursprünglich den *ἱερογραμματεύς* in einer Prozession zu Ehren der Isis dar (vgl. n. 143). Wir können nicht wissen, ob die Rückseite ursprünglich ebenso wie die Nebenseiten mit einer Figur geschmückt war. Die beiden anderen Barbaren hat man an ihrer charakteristischen Kleidung und der Art, wie sie die Geschenke mit verhüllten Händen tragen, richtig als Orientalen und mit großer Wahrscheinlichkeit als Priester orientalischer Gottheiten, den linken als Priester des Attis erkannt. Beide bringen ihre Geschenke offenbar freiwillig, nicht als Gefangene, der vorwärtseilenden Victoria dar, die zweifelsohne die siegreiche Macht vertritt, der die Barbaren huldigen, hier also jedenfalls Rom. Da das Monument aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert stammt, hat ein Gelehrter es mit dem Zuge des Partherkönigs Tiridates nach Rom im Jahre 66 n. Chr. in Zusammenhang gebracht — Tiridates kam mit anderen orientalischen Prinzen und huldigte Nero auf dem Forum Romanum — und in ihm das älteste uns erhaltene Vorbild für die Darstellungen der Anbetung des Jesuskindes durch die Weisen aus dem Morgenlande erkannt, wie man denn bereits die Vermu-

tung ausgesprochen hatte, daß diese biblische Geschichte eben im Anschluß an jenen eindrucksvollen Vorgang erfunden worden sei.

Eos XVII 1 (1911) T. I—IV p. 45ff. — Vgl. Dieterich kleine Schriften p. 272ff. und 440ff.

1556 (CXIII) **Statuette, gefesselter Knabe.**

Ergänzt die r. Hand abgesehen von einem Stücke des Zeigefingers und des Daumens, die untere Hälfte des l. Vorderarmes nebst der Hand und dem von ihr gehaltenen Gewandzipfel, das r. Bein von der Mitte des Oberschenkels abwärts, der l. Unterschenkel, die Füße, der Stamm, die Plinthe.

Die antike Kunst stellte öfters Eros dar, wie er zur Strafe für seine losen Streiche gefesselt und zu harter Arbeit verdammt ist, gab aber auch sterbliche Knaben in der gleichen Lage wieder. Die Statuette gehört zu dieser Gattung. Die längs des Beines herabreichende Kette ist oben an einem Gurte befestigt, der den Unterleib umgibt, unten an einem Ringe über dem Fußknöchel. Der Knabe steht weinend da und wischt sich mit der R. die Tränen aus den Augen. Die l. Hand stützte vielleicht ein Arbeitsgerät, eine Hacke oder Schaufel, auf den Boden.

Visconti illustrazioni dei mon. Borgh. II 30 p. 67. Vgl. Braun Ruinen u. Museen p. 547 n. 19. Ann. dell' Inst. 1866 p. 85. Birt de Amorum in arte antiqua simulacris (Marpurgi 1892) p. XXII, p. XXIX.

1557 (CLXXXIII) **Pallasstatue.**

Ergänzt der r. Arm nebst dem größten Teile des r. Ärmels, der l. Arm von der Mitte des Oberarmes abwärts nebst der Hand und dem von ihr berührten Stücke des Schildes, die vordere Seite des r. Oberschenkels, die Zehen des r. Fußes mit der darunter befindlichen Ecke der Plinthe, ein großer Teil des Schildes, der Kopf der Schlange. Der der Statue aufgesetzte Kopf ist antik, aber nicht zu dem Körper gehörig.

Offenbar war der r. Arm erhoben. Es ergibt sich dies auf das deutlichste aus der Weise, wie das auf der Rückseite erhaltene Stück des r. Ärmels und die Faltenbrechung am Überschlage des Chitons behandelt ist, ferner daraus, daß die r. Schuler etwas höher steht als die l. und die Aigis von der r. Schulter weg bis an den Hals geschoben ist, endlich aus der Richtung der Stütze, die den r. Arm mit dem Körper verband. Hiernach kann es keinem Zweifel unterliegen, daß sich die Göttin mit der erhobenen r. Hand auf einen Speer stützte. Ihre Tracht besteht aus einem ionischen Chiton mit langem Überschlage und einer Aigis, die schärpenartig um die Brust gelegt ist. Der Schild ruht auf einer Akanthosblume. Nach alledem stimmt die Statue in auffälliger Weise mit dem Originale der Athena überein, die im I. Bande unter n. 64 besprochen worden ist (vgl. im nächsten Zimmer n. 1559), einer Schöpfung aus der Schule des Pheidias, die man dem Alkamenes hat zuschreiben wollen. Die wesentlicheren Unterschiede zwischen den beiden Typen beschränken sich darauf, daß die borghesische Statue eine freiere Behandlung der Falten zeigt und an ihr das Ruhen des Körpers auf dem l. Beine durch ein weiteres Ausbiegen der Hüfte stärker betont ist. Man würde also ohne weiteres hier

auf ein etwas jüngeres, von jener älteren Schöpfung abhängiges Original etwa aus der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. raten, wenn uns nicht alle Motive des jüngeren Typus von einer oft wiederholten Figur der Artemis her vertraut wären, deren einzige mit dem Kopfe erhaltene Replik sich im Dresdener Museum befindet; nur liegt bei der Athena an Stelle des Köcherbandes die schärpenartige Aigis. Man wird eine derartige äußerliche Übertragung der Motive von einem Typus auf den andern einem Künstler des 4. Jahrhunderts kaum zutrauen mögen und demnach in der borghesischen Statue eher das Machwerk eines späteren Bildhauers römischer Zeit erkennen. Dabei bleibt die Beziehung auf das Original jenes älteren Typus natürlich zu Recht bestehen.

Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1861 T. I, II p. 1—17, 1866 T. I 1—8 p. 40—43 Jahreshefte des österr. archäol. Institutes I 1898 p. 74 bis 76 Fig. 36, p. 55. Weiteres in der Arch. Zeitung VII 1867 p. 25—26. Vgl. Eranos Vindobonensis p. 21. Furtwängler Meisterwerke p. 556. Amelung die Basis des Praxiteles p. 24. Klein Praxiteles p. 310 Anm. — In einem anderen Falle hat man in römischer Zeit den gleichen Artemis-Typus zu einer Darstellung der Ariadne verwendet: A catalogue of sculpture in the Brit. Mus. III p. 51 n. 1638. Über seine Umbildung zur Tyche vgl. Furtwängler und Klein a. a. O.

Sogenanntes ägyptisches Zimmer.

1558 (CCXVI) Weibliche Gewandstatue.

Ergänzt der obere Teil der Büste, die l. Hand und der r. Vorderarm, beide mit den benachbarten Gewandteilen, zwei Zehen des r. Fußes. Der Kopf (ergänzt die beiden längs des Halses herabreichenden Locken) ist antik aber stark abgeputzt und nicht zugehörig. Er erscheint im Vergleich mit dem Körper zu klein und ist mit diesem durch ein modernes Büstenstück verbunden, das vom unteren Ende des Halses bis etwa über den Halsausschnitt des Chitons herabreicht.

Die Statue zeigt ähnliche Eigentümlichkeiten wie n. 1278 und scheint wie diese nach einem bronzenen Originale aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr., der Schöpfung eines peloponnesischen Künstlers, kopiert zu sein. Eine charakteristische Eigenheit dieser Figur ist der feste flächenhafte Zusammenschluß der Faltenhöhen. Der ebenfalls archaische Typus des nicht zugehörigen Kopfes, der leider durch rücksichtsloses Putzen des Ergänzers und vor allem durch die Verkleinerung der Nase entstellt worden ist, erinnert an den Kopf der von Euthydikos geweihten Kore auf der athenischen Akropolis.

Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 261, 262. Vgl. Beschreibung Roms III 3 p. 254 n. 14. Römische Mitteilungen II 1887 p. 55, XII 1896 p. 87. Arndt la glyptothèque Ny-Carlsberg p. 10. Bullettino comunale XXIX 1901 p. 79 ff. — Der Kopf der von Euthydikos geweihten Kore ist abgebildet bei Collignon histoire de la sculpt. grecque I T. VI 2 p. 356; Gardner handbook of gr. sculpt. p. 188 Fig. 37; Jahrbuch d. arch. Inst. II 1887 T. XIV p. 219; Lechat au musée de l'Acropole p. 364 ff. Fig. 37; S. Reinach têtes antiques T. 13 p. 11 f.

1559 (CCXVII) Unterlebensgroße Statue der Athena.

Ergänzt der Kopf mit dem Halse, der r. Arm, die Finger der l. Hand, der untere Rand der Aigis, allerlei Falten, der r. Fuß und das Vorderteil des l. mit der Plinthe. Der l. Arm war gebrochen.

Die Figur ist eine an sich nicht sehr wertvolle Wiederholung des Athenatypus, den man dem Alkamenes hat zuschreiben wollen. Doch ist ein Vergleich mit der vatikanischen Replik n. 64 und Fig. 5 und 6 im I. Bande p. 40 zur Beurteilung der verschiedenen Kopistenmanieren nicht uninteressant. Vgl. n. 1557.

Röm. Mitteilungen V 1890 p. 68. Jahreshefte d. österr. arch. Inst. I 1898 p. 71.

1560 (CC) **Brunnengruppe, Satyr auf einem Delphin reitend.**

Ergänzt das Unterteil der Nase, Flicken rings um den Hals, der mittlere und der Zeigefinger wie| ein Teil des Ringfingers der l. Hand, die R. mit der Schwanzflosse des Delphins, der r. Fuß, der Unterkiefer des Delphins und die Welle. Der r. Arm war oben, das r. Bein am Knie mehrfach gebrochen. Der Kopf ist angesetzt, aber von demselben Marmor mit leicht kenntlichen und verfolgbaren schwarzen Adern, von der gleichen Erhaltung und Arbeit wie der Körper, also zugehörig. Die Oberfläche ist an allen Teilen stark unter Anwendung von Säuren geputzt.

Die Gruppe war zum Schmuck einer Brunnenanlage bestimmt; das Wasser schoß in breitem Strahle aus dem Maul des geängstigten Delphins. Die Deutung des Ganzen hängt davon ab, ob man den Kopf des Reiters für zugehörig und antik hält oder nicht. Wir haben unsere Gründe für die Annahme der Zugehörigkeit und des antiken Ursprunges im obigen dargelegt. Nur die spitzen Ohren verraten uns, daß wir es mit einem Satyr zu tun haben, der augenscheinlich zum vergnüglichen Ritte durch die Wellen auf dem Delphin Platz genommen hat. Die Anregung zu dieser Gruppierung mögen einige Sagen von der menschenfreundlichen Zutulichkeit der Delphine gegeben haben, eher jedenfalls diese, als uralte, in späterer griechischer Zeit schon halb vergessene religiöse Beziehungen des Delphins zu Dionysos, dem Herrn der Satyrn. Auch mag dabei mitgespielt haben, daß man Delphinen und Satyrn gern den Namen Simon oder Simos, Stülpnase, gab. Einige andere Beispiele der gleichen Gruppierung bezeugen, daß diese hier nicht etwa dem einmaligen Einfall eines Bildhauers zuzuschreiben ist, sondern einer allgemein verbreiteten Vorstellung entsprach. Ein Gelehrter glaubt die Motive unserer Gruppe dadurch erklären zu können, daß er annimmt, der Satyr peinige einen ans Ufer geschwemmten Delphin. Die Lage des Fisches kann aber nur erträglich wirken, wenn wir ihn uns im offenen Meere denken; sonst müßte der Ärmste von seiner Last erbarmungslos zerquetscht werden.

Wenn die Gruppe nicht in römischer Zeit frei erfunden worden ist, müßte dem Bildhauer ein späthellenistisches Original als Vorbild gedient haben. Der durchgeführte Kontrapost in der Bewegung der Figur hat die Künstler der Renaissance und vor allem die des raffaelischen Kreises außerordentlich interessiert. Wir begegnen Nachwirkungen des Werkes in dem Jonas des Lorenzetto in Sta. Maria del Popolo, an der Fontana delle tartarughe, in den vatikanischen Loggien und sonst.

Clarac 707, 1681. Strena Helbigiana p. 1ff. Fig. 1. Th. Hofmann Raffael als Architekt IV p. 83 Abb. 27. Vgl. Berliner philol. Wochenschrift 1900 p. 909. Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertmu 1900 p. 504f. Götting. gel. Anzeigen 1900 p. 723.

Letztes Zimmer.

1561 (CCXLI) **Gruppe, ergänzt als Dionysos und Mädchen.**

Ergänzt an der sitzenden Figur die Nase mit einem Teil der l. Braue, das Kinn mit einem Teil der l. Wange, Stücke am Kranze, der Hals mit den beiden auf die Schultern niederfallenden Locken, ein Teil des r. Unterarmes, die r. Hand mit Teilen der Falten, die vorn herabhängende Troddel, Falten außen an der r. Seite der Figur, der r. Fuß und die Zehen des l. Fußes mit dem Vorderteil der Plinthe; an dem Mädchen die Nase, das Kinn, der Hals, der r. Arm, ein Stück der l. Hand mit dem Zeige- und Mittelfinger, der Vogel abgesehen von dem Schwanze. Die beiden Köpfe sind antik, gehören aber nicht zu der Gruppe, da beide in einem anderen Marmor gearbeitet sind als diese.

Die Ergänzung des sitzenden Mannes mit dem Dionysoskopfe, der dem bekannten Typus des Bacchus Richelieu entspricht, ist vollkommen wilkürlich. Näher wird man dem originalen Zustande der Gruppe mit der Zufügung des individuellen Mädchenkopfes (mit Ährenkranz) gekommen sein, denn zweifellos hat diese Figur auch ursprünglich einen Porträtkopf getragen; das Motiv des Kindes mit seinem Lieblingstiere ist durch Grabreliefs und Grabstatuen genugsam bekannt. Es ist deshalb wahrscheinlich, daß auch die männliche Figur einst einen Porträtkopf getragen hat, so deutlich es anderseits ist, daß der Typus des Körpers, der an das Unterteil einer Zeusstatue im Neapeler Museum erinnert, von einer Idealfigur entlehnt ist; am ehesten wird man an eine Darstellung des Apollon denken. Unsere Gruppe gibt sich demnach als ein spätes Pasticcio zu erkennen, das wahrscheinlich zum Schmucke eines Grabes bestimmt war, in dem wir uns Vater und Töchterchen oder Bruder und Schwester beigesetzt zu denken haben. Die Figur des Mädchens ist auf einen besonderen Untersatz gestellt, um mit seinem Ärmchen den Schoß des Sitzenden erreichen zu können.

Nibby T. 42 p. 136. S. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 129 n. 4. Vgl. Beschreibung Roms III 3 p. 257 n. 20. Braun Ruinen und Museen p. 552 n. 27. — Das Fragment der Zeusstatue in Neapel ist zuletzt abgebildet und besprochen in der Ausonia III 1908 p. 120ff. Fig. 19. Vgl. eine römische Grabgruppe in Chatsworth House: Journal of hell. studies XXI 1901 p. 9ff. T. XV.

1562 (CCXXXVII) **Männliches Sitzbild.**

Ergänzt die Nase, die l. Seite des Schnurrbartes, ein Streifen rings um den Halsansatz, der ganze l. Arm mit dem Teile des Mantels, der auf Schulter und Oberarm aufliegt und nach vorne herabhängt, Stücke der Falten vor dem Unterleib, der größte Teil des r. Armes bis auf die Hand, die gebrochen war, an dieser ein Stück am Ansatz des kleinen Fingers, ein Teil des Mantelrandes neben dem r. Oberarm, fast die ganze Partie des Mantels auf dem Sitze neben dem l. Oberschenkel, das l. Knie, Teile der Falten zwischen den Unterschenkeln, das Vorderteil des l. Fußes, der r. Fuß, das Vorderteil der Löwentatze hinter dem r. Fuße, die Plinthe. Vielfache Brüche. Der Kopf unterscheidet sich von dem Körper durch die Qualität des Marmors wie durch die Weise der Ausführung, gehört ihm also nicht ursprünglich an. Der Körper hat durch Wasser erheblich gelitten.

Man hat in den Zügen des Kopfes früher die des Periander (vgl. n. 274), später die des Thukydides erkennen wollen. Beide Benennungen entbehren jeglicher Wahrscheinlichkeit. Das Original des Kopfes muß ein Porträt aus der Mitte des 4. Jahrhunderts gewesen sein. Der Körper ist von besonderem Interesse, da er das Vorbild des früher sogenannten Menander im Vatikan (n. 196) in einfacher, aber keineswegs charakterloser Ausführung wiedergibt. Hier fehlt der Chiton (vgl. den analogen Fall bei dem sog. Marcellus im Capitol n. 843 und seinem Vorbild), und die Füße tragen im Einklang mit Schnitt und Wurf des Mantels griechische Sandalen statt der römischen Stiefel dort. An Stelle des schöngeformten Lehnstuhls mit weichem Kissen sehen wir hier einen Steinsitz ohne Lehne; seine Stützen sind vorne mit Löwenpranken verziert, die oben mit einem gehörnten Löwenkopf und Flügeln ausgestattet sind; das Motiv ist seit früh-hellenistischer Zeit beliebt (der Greif, dessen Umrisse auf der einen Seite von ungeschickter Hand eingegraben sind, wird die Zutat eines späten Müßiggängers sein). Da nun der Sitz keine Lehne hat und auch nie gehabt haben kann — der Mantel ist an der Rückseite ausgearbeitet —, so muß die Erhebung des Armes anders motiviert gewesen sein, als an der Statue im Vatikan. Entweder hatte die Hand einen Stab gefaßt und auf den Boden gestützt oder einen Gegenstand demonstrativ erhoben (etwa eine Maske?); auch wäre es möglich, an eine Gruppierung mit einer anderen, stehenden Figur zu denken. Jedenfalls handelt es sich, nach der in der R. erhaltenen Rolle zu schließen, um einen Literaten. Der welke Körper und das außerordentlich abwechselungsreich arrangierte Himation sind mit einem feinen Naturalismus behandelt, der uns auf ein bedeutendes Original aus dem Ende des 4. Jahrhunderts schließen läßt.

Nibby T. 40 p. 134. Clarac V 848, 2141. Vg. Beschreibung Roms III 3 p. 256 n. 15. Braun Ruinen u. Museen p. 557 n. 32. Bernoulli griech. Ikonographie I p. 183, Amelung Vatikan-Katalog II p. 580f.

1563 (CCXXXIII) **Statue des Sarapis.**

Ergänzt der Kopf — an ihm sind wieder Nase und Oberlippe angestückt —, der Hals, der r. Vorderarm mit der Schale, der l. Vorderarm mit dem Zepter, der vordere Teil des r. Fußes nebst dem darunter befindlichen Stücke der Plinthe, der größte Teil der Rücklehne des Sessels. Der Kopf ist trotz seiner Ergänzungen sicher modern.

Die Figur gibt in schlechter Wiederholung den Sarapistypus wieder, den wir unter n. 237 besprochen und dort auf das Kultbild im Sarapeion zu Alexandrien, ein Werk des Bryaxis, zurückgeführt haben. Die Kopie hat einen besondern Wert nur deshalb, weil sich an ihr der eigenartig komponierte Kerberos ganz erhalten hat. Wir erkennen an ihm drei verschiedenartige Köpfe, in der Mitte einen Löwenkopf, außen einen erhobenen Wolfskopf, ihm entsprechend einen Hundekopf, der sich gegen den Schenkel des Gottes schmiegt. Der Schwanz des Un-

geheuers endigt in einem Schlangenkopf, den man an der Außenseite am Körper anliegend bemerkt.

Nibby T. 39 p. 127. Braun Vorschule T. 22. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II 67, 853. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 620 Fig. 690. Roscher mythol. Lexikon I 2 p. 1803. S. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 19 n. 3. Michaelis drei alte Kronïden p. 5. (hier ist der Kopf als antik publiziert). Vgl. Beschreibung Roms III 3 p. 256 n. 8. Braun Ruinen und Museen p. 556 n. 31. Journal of hellenic studies VI 1885 p. 294. Revue archéologique 1903 II p. 196. — Ein fast genau übereinstimmendes Exemplar hat der Architekt Dosio gezeichnet auf einem Blatte, das sich heute in der Biblioteca Marucelliana zu Florenz befindet; er bemerkt dazu: la statua del Plutone si è alla vignia di Mco Jaco da Perugia fuori di porta pertusa ed è corrispondente a quella del Cardinal Puteo, ma è un poco minore (Bollettino d'Arte V 1911 n. VIII p. 23 T. XX).

1564 (CCXXV) **Statue des Marsyas.**

Gefunden 1824 auf Monte Calvo (bei Rieti) in der Sabina. Ergänzt unter Leitung Thorwaldsens die Arme mit den Becken, die untere Hälfte des r. Unterschenkels — doch ist der vordere Teil des Fußes antik — und die des Schwanzes, der untere Teil des Stammes mit dem Kopfstücke und den anderen an diesem Teile anliegendene Stücken des Felles, die hintere Seite und die Ränder der Plinthe.

Die Statue ist falsch ergänzt. Wie mehrfache Wiederholungen der Figur beweisen, schlug der Satyr nicht die Becken, sondern spielte die Doppelflöte. Nur unter dieser Voraussetzung erklären sich an unserer Statue die aufgeblähten Backen und die Behandlung des Mundes, die deutlich darauf schließen läßt, daß in jeden der beiden Mundwinkel eine aus Bronze oder Holz gearbeitete Flöte eingriff. Der Satyr dreht sich nach seiner Musik um sich selber, indem er seinen Körper reckt und sich auf den Fußspitzen erhebt. Wie häufig bei Athleten, Schauspielern und Flötenspielern, ist sein Geschlechtsglied emporgebunden, ein Verfahren, von dem wir noch nicht mit Sicherheit wissen, ob es einen medizinischen oder einen ästhetischen Zweck hatte. Daß die Statue auf ein Bronzeoriginal zurückgeht, ergibt sich aus der kantigen Behandlung des Nackten, aus der Stilisierung der Schamhaare wie aus den am r. Beine, zwischen den Unterschenkeln und unter den Füßen angebrachten Stützen, die den Eindruck der Bewegung beeinträchtigen und deren Beifügung sich nur aus dem Zwange der Marmortechnik erklären läßt. Über die stilistische Eigenart dieser Kopie und die abweichende des Originales haben wir bereits unter n. 945 gesprochen. Es sei darauf hingewiesen, daß man schon vor dem Bekanntwerden jener getreueren Kopie im Konservatorenpalast aus der „großartigen und noch eine gewisse Stilisierung bekundenden Formengebung des Körpers" darauf geschlossen hatte, daß der Künstler des Originales in der Behandlung des Nackten auf eine ältere Kunstweise zurückgegriffen habe. Wenn dabei sogar an Werke aus der Blütezeit des 5. Jahrhunderts erinnert worden ist, hat man das in den Formen gewahrte Maß der Strenge doch wohl übertrieben. Die Wahl des Motives eines derartig um seine Achse gedrehten Körpers für ein statuarisches Werk ist erst in der späteren Entwickelung der Kunst unter Lysippos denkbar. Dargestellt ist

Marsyas, wie er mit seinem Flötenspiel im Wettstreit den Apollon zu besiegen trachtet. Vielleicht hat das Original ursprünglich zu einer Gruppe gehört, in der eben dieser Wettstreit, der bedeutendste Moment im Mythos des Marsyas, dargestellt war.

Mon. dell' Inst. III 59, Ann. 1843 p. 266ff. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II 39, 463. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 435. Winter Kunstgeschichte in Bildern I T. 69, 2. S. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 50 n. 8. Brunn kleine Schriften III p. 193ff. Abb. 42. Bulle der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 79. Loewy griech. Plastik Abb. 240 p. 118. Vgl. Rhein. Museum N. F. IV 1846 p. 468ff. Arch. Zeitung XLIII 1885 p. 94. Loewy Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik p. 28. Röm. Mitteilungen XVII 1903 p. 177. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1427. Über das emporgebundene Glied: Stephani Compte-rendu pour 1869 p. 149ff. Stieda die Infibulation bei Griechen u. Römern (anatom. Hefte herausgegeben von Merkel u. Bonnet, Wiesbaden 1902).

In dem oberen Stockwerke, im ersten Zimmer:

1565 (CCXLV) **Gruppe, Amazone zwei Krieger überreitend.**

Sicher ergänzt sind an der Amazone das Vorderteil des Helmbusches, die Nasenspitze, die r. Hand mit der Streitaxt, der l. Arm, an dem Pferde das r. Ohr, die frei hängenden Teile der Zügel, der Schwanz, an dem unter dem Pferde liegenden Krieger der r. Arm, die untere Hälfte des l. Unterschenkels mit dem Fuße, an dem anderen Krieger der vordere Teil des Helmbusches, der l. Arm und der l. Unterschenkel abgesehen vom Fuße.

Die Amazone, die soeben den unter ihrem Rosse liegenden Gegner überritten hat, holt mit der R. zum Hiebe aus gegen einen zweiten Krieger, der zwischen den Vorderbeinen des Pferdes auf das r. Knie zusammengebrochen ist. Der l. Arm der Amazone wie des vorderen Kriegers war mit einem Schilde bewehrt, den der Krieger, um seinen Kopf zu decken, emporhielt. Eine eingehende stilistische Untersuchung ist unmöglich, da der Ergänzer die antiken Teile durchweg mit Säuren gereinigt und überarbeitet hat. Doch erinnert die Gruppe in der ganzen Formengebung wie in den Dimensionen der Figuren auffällig an bekannte Marmorstatuetten, die zu dem von König Attalos I. den Athenern geschenkten Zyklus in Beziehung stehen (vgl. n. 372). Wenn man deshalb in dem borghesischen Exemplare schlechthin eine Kopie nach einer Gruppe aus der zu jenem Zyklus gehörigen Amazonenschlacht erkannt hat, so widersprechen dieser Auffassung die gemeinen Gesichter der beiden Krieger wie das Tierfell, mit dem das Haupt des unter dem Pferdeleibe liegenden bedeckt ist. Ein griechischer Künstler konnte unmöglich Athener, die gegen Amazonen kämpfen, unter so häßlichen Typen und mit einer barbarischen Kopfbedeckung darstellen. Hiernach scheint es vielmehr, daß der Bildhauer des borghesischen Exemplars, der jedenfalls der römischen Zeit angehörte, zwar eine pergamenische Gruppe zugrunde legte, ihr aber durch Umarbeitung der Nebenfiguren einen anderen Sinn unterschob.

Jahrbuch des archäol. Instituts II 1887 T. 7 p. 77—85. S. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 325 n. 7. Vgl. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums I p. 1246. Revue archéologique XIII 1889 p. 15. Die Kampfgruppe und Kämpfertypen p. 128. Habich die Amazonengruppe des attalischen Weihgeschenks (Berlin 1896) p. 67—70.

Das Kirchersche und prähistorische Museum im Collegio Romano.

Das **Museo Kircheriano** hat seinen Namen von dem deutschen Jesuitenpater Athanasius Kircher (geb. 1601 bei Fulda; gest. 1680), der ca. 1635 nach Rom kam und als Lehrer am Collegio Romano, von mathematischen sowohl als geschichtlichen Interessen geleitet, eine Kuriositätensammlung anlegte, in der neben allerlei Naturprodukten und Gegenständen aus allen Gebieten des menschlichen Kunstfleißes auch einige wenige und unbedeutende Antiken sich befanden. Erst im 18. Jahrhundert gewann die Sammlung insbesondere durch die Bemühungen von Bonanni und Contucci allmählich den Charakter eines Antikenkabinettes; damals (nach 1738) ist auch die Ficoronische Ciste, die Zierde des Museums, hinzugekommen. Während der Periode, da der Jesuitenorden aufgehoben war (1773—1823), trat die Sammlung mehr und mehr hinter den päpstlichen Sammlungen im Vatikan und auf dem Kapitol zurück. In unserm Jahrhundert hat dann Guiseppe Marchi, der bekannte Altertumsforscher, auch diesem Museum seine Aufmerksamkeit zugewendet; unter ihm erfuhren insbesondere die Abteilung der christlichen Altertümer, die Sammlung der Schleuderbleie und der Wasserleitungsröhren wesentliche Bereicherung; auch der Fund von Vicarello und das berühmte Graffito des „Spottcrucifixes" sind zu seiner Zeit ins Museum gekommen.

Seitdem im Jahre 1870 das Collegio Romano mit seinen Sammlungen in Staatseigentum übergegangen ist, hat das „Museo Kircheriano" eine gründliche Reorganisierung auf wissenschaftlicher Basis erfahren. Die griechisch-römischen und christlichen Altertümer wurden durch Ettore de Ruggiero in einer besonderen Sammlung vereinigt (in den Zimmern XLIX—LIV). Die ethnographischen Objekte gingen in das 1876 eröffnete **Nationalmuseum für Völkerkunde und Urgeschichte** (Museo nazionale preistorico ed etnografico) über, das unter der Leitung Luigi Pigorinis heute bereits zu einem Museum ersten Ranges emporgeblüht ist und sich noch stetig erweitert.

Bonnani Musaeum Kircherianum (Rom 1709). (Contucci) Musei Kirkeriani in Romano S. I. Collegio Aerea notis illustrata Rom 1763. (Brunati) Musei Kircheriani inscriptiones ethnicae et christianae (Mailand 1837). Ett. de Ruggiero Catalogo de Museo Kircheriano Parte prima (Rom 1878). Guida del Museo Kircheriano (Rom 1879). Vgl. Justi, Winckelmann II, 1 S. 128. Luigi Pigorini Il Museo nazionale preistorico ed etnografico di Roma 1881. Seconda relazione 1884.

Bei der gegenwärtigen Anordnung kommt der Besucher zuerst (links vom Haupteingang) zu den ethnographischen Sammlungen (Raum I—XXVI), dann in den anschließenden Abteilungen des südöstlichen Flügels zu den prähistorischen Sammlungen (XXVII—XLIV) und von diesen durch die Zimmer XLV—XLVIII, die amerikanische Altertümer enthalten, in das Kirchersche Museum, das die Zimmer L—LIII und die Korridore XLIX (Skulpturen) und LIV (Bronzen) rechts vom Haupteingang einnimmt.

Prähistorisches Museum.

In den Zimmern XXVII—XLI sind die Objekte nach den großen prähistorischen Kulturperioden (Steinzeit, Bronzezeit, sog. erste Eisenzeit) und innerhalb jeder Zeitgruppe nach den einzelnen Fundgebieten angeordnet. Absolute Zeitgrenzen lassen sich für die einzelnen Phasen der prähistorischen Kulturentwicklung nicht festsetzen; in den verschiedenen Landschaften ist je nach den geographischen und ethnographischen Verhältnissen der Übergang von einer Kulturstufe zur andern zu verschiedener Zeit erfolgt. Die Frage, inwieweit der jeweilige Zuwachs an Kulturbesitz, der Wechsel von Leichenbestattung und -verbrennung, die Veränderungen der Gräberformen aus ökonomischen, handelspolitischen, sozialen oder ethnischen Verschiebungen zu erklären sei, ist vielumstritten. Es ist bisher noch nicht gelungen, auch nur annähernd die Zeit festzustellen, zu der die ältesten auf italischem Boden nachweisbaren „mediterranen" oder „ibero-ligurischen" Besiedler von den einwandernden „Italikern" zurückgedrängt und überflutet worden sind. Ebensowenig sind bisher über die zeitliche Schichtung der neben den „Italikern" nachweisbaren anderen indogermanischen („illyrischen") Stämme sowie über den Zeitpunkt und die Art der etruskischen Einwanderung allgemein anerkannte Ergebnisse gewonnen worden. Auch über die Rolle, welche kretisch-mykenischen („ägäischen") und orientalischen Einflüssen schon in der prähistorischen Zeit zuzuweisen ist, gehen die Anschauungen der Gelehrten noch weit auseinander. Sicher ist, daß solche Einflüsse durch den Handelsverkehr und gelegentliche Zuwanderungen schon lange vor der Zeit der ältesten griechischen Handelskolonien in Italien (vgl. Bd. I 353f.) sich teils auf dem Seeweg über Sizilien, teils von Osten her über die Balkanhalbinsel und über die Adria geltend gemacht und das einheimische italische Handwerk befruchtet haben.

Die drei ersten Abteilungen des prähistorischen Museums (XXVII—XXIX) enthalten Funde der Steinzeit Italiens (paläolithische und neolithische Periode), die vierte (XXX) neben neolithischen Gegenständen aus Sizilien und Sardinien Funde aus den prähistorischen

Ansiedelungen (*stazioni*) der Monti Lessini in der Provinz Verona, in denen die primitive Kultur der Steinzeit sich noch forterhalten hat in einer Epoche, in der die Bewohner der Ebene Venetiens schon lange mit dem Gebrauche der Metalle bekannt waren. In den folgenden Zimmern (XXXI—XXXIV) ist die Bronzezeit durch Funde aus den Pfahlbauten und Terramare (hügelartigen Überresten prähistorischer Ansiedlungen) der Lombardei, der Emilia und Venetiens reich vertreten.

Vgl. O. Montelius La civilisation primitive en Italie I. Pigorini Gli abitanti primitivi dell' Italia (1910).

In den Wandschränken der Zimmer XXXIV und XXXV sind verschiedene der „Bronzezeit" und der „ersten Eisenzeit" angehörige Fundstücke aus Ober- und Mittelitalien ausgestellt, unter denen sich schon gemalte Gefäße mit einfachen geometrischen Mustern finden.

Im Glasschrank in der Mitte des Zimmers XXXV:

1566 **Modell eines megalithischen Denkmals von Sardinien.**

Das Modell gibt ein Grabmal bei Sammugheo in der Provinz Cagliari (Sardinien) wieder als Beispiel der sog. Tombe dei Giganti.

Vgl. die Literaturangaben zu n. 1567.

1567 **Modell eines sardinischen Nuraghen** (Nuraghe Santinu in der Provinz Sassari).

Die Bestimmung und Entstehungszeit dieser turmförmigen Bauwerke, die für die Kultur der vorgeschichtlichen Zeit Sardiniens charakteristisch sind, ist bis in die neueste Zeit viel umstritten worden. Einige Forscher haben sie als Grabbauten, andere als festungsartige Zufluchtsstätten und Wohnbauten erklärt. Die im letzten Jahrzehnt systematisch betriebenen Ausgrabungen haben, wie es scheint, entscheidende Argumente für die letztere Auffassung erbracht. Die Beziehungen, die zwischen den Nuraghen und anderen Bauwerken des zweiten vorgeschichtlichen Jahrtausends in den Ländern des Mittelmeeres bestehen, weisen auch die sardinischen Nuraghen, wenigstens ihrer Hauptmasse nach, in die nämliche Epoche. Der Name „nuraghe", den man als dialektische Nebenform von *muraglie*, *murazzo* zu deuten versucht hat, wird neuerdings von einem Wortstamm der sardinischen Ursprache (*nura*) abgeleitet.

A. de la Marmora Voyage en Sardaigne. Perrot-Chipiez Hist. de l'art IV 22f. 44f. Gaz. archéol. VII S. 311 (Lenormant). Pais La Sardegna prima del dominio romano (Mem. d. accad. dei Lincei VII). Brunn Griech. Kunstgesch. I S. 17 Monum. ant. dei Lincei XI S. 87f.; 238f. (Pinza) XX S. 230f. (Taramelli). Globus LXXVI (1904) S. 133f. (A. Mayr). Ausonia III S. 18f. Papers of the Brit. school at Rome VS. 89f. (Mackenzie). Pettazzoni Religione primitiva in Sardegna (1912) S. 79f.; 161f.

Im Wandschrank 9—10 beim Fenster sind die langen dünnen Schwerter (aus einem Nuraghenbau in der Provinz Sassari) bemerkenswert, ferner neben anderen Bronzen aus Sardinien:

1568 **Bronzestatuette eines sardischen Kriegers.**

Der Krieger, der mit Tunika, Hosen und Panzer bekleidet ist, hält in der R. den Rest eines Schwertes, an dem der Griff besonders angesetzt war, in der L. an eigentümlich geformten, oben und unten vorragenden Handhaben den Schild; auf dem Kopfe trägt er einen Helm mit zwei vorspringenden Hörnern. Irrtümlicherweise hat man früher mit der Figur ein kleines Wagengestell in Verbindung gebracht, das der Krieger auf dem Rücken getragen hätte, und hat an dessen Deichsel einen ebenfalls nicht zugehörigen Korb befestigt.

Mémoires de l'académie des inscriptions XXVIII S. 579 (Barthélemy). Winckelmann Kunstgeschichte III 4 § 45; Werke II T. 6 in der Ausgabe von Fernow (Atlas I n. 21 in der Ausgabe von Donaueschingen; Werke II T. 24 in der Hoffmannschen Ausgabe). Vgl. Beschreibung Roms III, 3 S. 495. Gazette archéolog. VII (1881) T. 24 S. 133ff. (Robiou). Perrot-Chipiez Histoire de l'art IV S. 68. 2 Monum. ant. dei Lincei XI T. XI S. 196f. (Pinza). Über die sardinischen Schwerter vgl. Monum. ant. dei Lincei XI T. XV S. 144f. Bull. paletnol. ital. XXVIII S. 54.

Im Wandschrank 13:

1569 **Zwei sog. Paletten (Aschenschaufeln) aus Bronze.**

Vermutlich waren diese kleinen zierlichen Schaufeln dazu bestimmt, bei kultlichen Verrichtungen am Opferherd oder beim Auflesen der Totenasche aus dem Scheiterhaufen verwendet zu werden. Das eine Exemplar (66.132, früher im Museum vom Parma aufbewahrt), das mit der Figur eines Tieres mit langen geschwungenen Hörnern geschmückt ist, trägt am rechten Rande oben eingeritzte Zeichen, ähnlich denen auf venetischen Bronze-Situlen; es gehört wohl in den Kreis jener altvenetischen Industrie um 500 v. Chr., die wir hauptsächlich durch die Funde von Este kennen.

Bullet. paletnol. ital. XXVIII T. IV, 1 S. 125. XXXII S. 272 (Ghirardini). XXIX S. 28 (Milani).

Im Schranke 7 rechts von der Ausgangstür, im Mittelfach:

1570 **Bronzener Diskos mit Tierfiguren** in punktierten Linien.

Der Diskos, der vielleicht einen Teil einer Rüstung bildete, verrät in der Wahl und Anordnung des Bildstoffes (drei Paar einander gegenübergestellter katzenartiger Tiere) schon den Einfluß orientalischer Vorbilder, während er durch die altertümliche Technik der punktierten Konturen mit der primitiven italischen Metallkunst verbunden erscheint.

Vom Fuciner See (Provinz Aquila). Bull. paletnol. ital. XXXV T. XIV, 4 S. 104 f. (Colini). Röm. Mitteil. d. arch. Inst. XXIV S. 331 f. (Pettazzoni).

Zimmer XXXVI—XXXIX.

In den Abteilungen XXXVI—XLI sind die Funde Ober-, Mittel- und Unteritaliens aus der sog. ersten Eisenzeit (Periode der „Villanova-Kultur") vereinigt. In der Mitte des Zimmers XXXVI ist in einer Vitrine ein von Steinplatten umschlossenes Grab aus Golasecca (Provinz Mailand) mit seinem Inhalt aufgestellt.

Besonders interessant sind die Grabfunde aus den großen Nekropolen des westlichen Etruriens, aus Vetulonia und Corneto, Vulci (Zimmer XXXVIII), Veii (Zimmer XLI), aus denen ganze Gruppen von Gräbern ins Museum übertragen worden sind. Es sind schachtartige Verbrennungsgräber (sogen. Brunnengräber, *tombe a pozzo*) mit einem plump gebauten Aschengefäß aus schwarzem Ton, dem meist eine Schale, manchmal auch ein tönerner Helm oder ein Spitzhut (*apex*) als Deckel dient, und mit einer sehr einfachen Ausstattung: halbmondförmigen Rasiermessern, primitiven Fibeln, kleinen Schmucksachen aus Bernstein, Glas oder Bein u. a. Dieser Kulturperiode gehören auch die Aschenurnen in Form von Wohnhäusern an (vgl. Band I S. 306 n. 481), die durch mehrere Exemplare vertreten sind (im Mittelschranke des Zimmers XXXVII ein guterhaltenes Exemplar aus Corneto, in Zimmer XXXIX mehrere aus Grottaferrata).

In ihrer Hauptmasse sind diese Verbrennungsgräber dem 9. bis 7. Jahrhundert zuzuweisen; sie liegen also der Zeit, in der die griechischen Handelskolonien auf italischem Boden zur Blüte gelangt sind, noch voraus. Erst in den jüngeren „Brunnengräbern" treten Gegenstände des griechischen Importes auf. In den südetruskischen Gräbern des 7. Jahrhunderts, die eine veränderte Anlage zeigen, da nunmehr an Stelle der Verbrennung die Bestattung herrschender Brauch ist (*tombe a fossa, a corridojo, a camera*), können wir mit Hilfe der immer zahlreicher verwendeten griechischen Vasen (griechisch-italischen und „protokorinthischen", dann korinthischen und ionischen) feststellen, wie der griechische Handel allmählich das Land erobert hat.

Ein lehrreiches Beispiel für den seit dem 7. Jahrhundert immer fühlbarer werdenden Einfluß aus dem phönikischen und griechischen Osten gibt in Zimmer XXXVII, Schrank 6

1571 (25786) **Ungefirnißte Thonkanne mit eingeritzten Figuren.**

Um einen stilisierten Baum gruppieren sich jederseits je ein Flügelpferd, ein Kentaur, ein Greif (in phönikischem Typus). Die Ritzlinien der Graffiti sind rot ausgefüllt.

Aus einer sog. tomba a ziro in Chiusi. Bullet. paletnol. ital. XXVI T. III S. 33 f. (Karo). Montelius a. a. O. T. 216, 8.

Ein besonderes Interesse beanspruchen die Gräberfunde aus Rom und Umgebung (aus dem 7. und 6. Jahrhundert) in Zimmer XXXVIII (vgl. auch die im Konservatorenpalast aufgestellten Gräber Band I S. 555. 573). Im Mittelschranke sind die auf dem Castro Pretorio und dem Esquilin gemachten Funde vereinigt.

Monum. ant. dei Lincei XV S. 268 ff. (Pinza).

Saal XL.

Grabfund von Praeneste (Grab Bernardini).

Alle die hier ausgestellten Gegenstände bilden die Ausbeute eines Grabes, das die Gebrüder Bernardini Ende Februar 1876 in Palestrina (Praeneste) in der Nähe der Kirche von S. Rocco aufgedeckt haben. Das Grab, dessen Wände mit Tuffsteinplatten belegt waren, hatte rechteckigen Grundriß (5.45 × 3.92 m). Da die Steindecke wohl schon im Altertum zusammengebrochen und das Grab von der nachstürzenden Erde ausgefüllt war, lassen sich über Decke und Oberbau des Grabes nur Vermutungen nach Analogie gleichzeitiger Grabbauten aufstellen. Doch hat sich wenigstens die innere Einrichtung des Grabes, dessen Boden 1.70 m unter dem gegenwärtigen Niveau lag, noch einigermaßen feststellen lassen. In einer länglichen Eintiefung des Bodens lagen vermoderte Knochen des hier bestatteten Leichnams, der vermutlich auf einer hölzernen Bahre gelegen hatte; an dieser Stelle wurden auch die goldene Brustplatte n. 1577 und drei Fibeln gefunden, die sicher zum Schmucke des Leichnams gehörten. An den Wänden des Grabes scheinen Schilde (vgl. n. 1601) befestigt gewesen zu sein; auch die übrigen Geräte waren größtenteils in der Nähe der Wände aufgestellt — sie haben wohl die reiche Ausstattung eines einzigen Toten aus dem Herrengeschlecht von Praeneste gebildet. Außer den zwei eisernen Dolchen in silberner Scheide (n. 1586f.) waren ihm noch ein eisernes Beil und vier Lanzen (mit eiserner Spitze) mitgegeben worden. Nachträglichen Ermittelungen zufolge soll aus dem Bernardinischen Grabe auch die goldene Fibel n. 1572 mit einer hochaltertümlichen lateinischen Inschrift stammen.

Die Übereinstimmung, die in der Auswahl und in den Formen der Praenestiner Fundstücke mit dem Inhalte des großen Caeretaner Grabes Regulini-Galassi (Band I S. 352. 388f.) herrscht, springt in die Augen. Unter den Bronzen begegnen wir denselben Geräten, in ihren Reliefs denselben orientalisierenden Formen; die Gold- und Silbersachen weisen dieselben Typen, dieselbe hochentwickelte Technik auf, die silbernen Reliefgefäße sind hier wie dort von gleicher Art (I S. 389). Offenbar hatten die reichen Herren von Praeneste nicht nur dieselben Lebensgewohnheiten, sondern auch die gleichen Handelsverbindungen wie die Herrscher von Caere. Demnach können die beiden Gräber auch zeitlich nur durch wenige Jahrzehnte voneinander getrennt sein, und es ist schwer zu unterscheiden, welches von beiden das ältere ist; immerhin spricht manches für die Annahme, daß das Caeretaner etwas früher anzusetzen sei als das Praenestiner.

Vgl. Bull. d. Instit. 1876 S. 117 ff. (Helbig). Annali 1876 S. 197 ff.; 1879 S. 1 ff. (Helbig). Notizie degli scavi di antichità 1876 S. 113 ff. (Conestabile); 1897 S. 256. Fernique Étude sur Préneste (Paris 1880) S. 125 ff., 172 ff. Bull. d. commiss. arch. com. di Roma 1898 S. 187 f., 205 f. (Pinza). Bull. paletnol. ital. XXIV S. 150 f. 1904 S. 25 f.

(Karo). Montelius, La civilisation primitive en Italie T. 366 ff. Über analoge Funde, deren Ausbeute früher im Palazzo Barberini aufbewahrt wurde und neuerdings in das Museum in Villa Papa Giulio übertragen wurde, vgl. Archaeologia XLI. 1 (London 1867) S. 3 ff. (Garrucci) und unten S. 313 ff. Über Stil und Herkunft der Stücke vgl. im allgemeinen die Band I S. 390 aufgeführte Literatur.

Gegenwärtig sind sämtliche Fundstücke des Grabes in einem großen Glasschrank und in einer Vitrine am Fenster vereinigt; die Anordnung der Stücke stimmt nicht immer mit der Aufeinanderfolge der Museumsnummern überein.

In der Vitrine am Fenster:

1572 **Goldene Fibel mit altlateinischer Inschrift.**

Die Fibel, die angeblich schon 1871 in Palestrina in den Handel kam, wird — es ist nicht bekannt, auf Grund welcher Ermittelungen — als ursprünglich zur Ausstattung des Grabes Bernardin i gehörig angesehen. Sie trägt auf dem Kanale in hochaltertümlichen Buchstaben (von rechts nach links) die Inschrift: Manios: med: fhe: fhaked: Numasioi, d. h. Manios hat mich für Numasius (Numisius, Numerius) gemacht. Gegen die Echtheit der Inschrift sind wiederholt Zweifel geäußert worden, die sich neuerdings in verstärktem Maße erhoben haben. Der Typus der Fibel *(fibula ad arco serpeggiante a bastoncello)*, der im Grabe Bernardini durch n. 1578 vertreten ist, kehrt in einer Anzahl von Fibeln aus etruskischen Gräbern des 7. und 6. Jahrhunderts wieder; ein besonders schönes jetzt im Louvre befindliches Exemplar trägt in feinster Granuliertechnik eine etruskische Inschrift.

Röm. Mitteil. d. arch. Inst. II S. 40 (Helbig u. Dümmler), S. 139 (Lignana). Bullpaletnol. Ital. XXIV S. 152. XXX S. 26 (Karo). Monum. ant. dei Lincei XIII S. 231 Pellegrini), XV S. 649 (Pinza). Corpus Inscript. Lat. XIV 4123. Dessau Inscript. Lat. el. II 8561. Diehl Inscript. Lat. S. VII.

1573 (24) **Tiefe vergoldete Silberschale.**

Die Innenseite der Schale ist mit zwei Reliefstreifen von Stieren und Pferden, Vögeln und Bäumen geschmückt.

Monumenti d. Instit. XI T. II, 8. Annali 1879 S. 11.

1574 (25) **Flache vergoldete Silberschale mit Reliefs an der Innenseite.**

In der Mitte sieht man ein medaillonartiges Feld, das von einem Kreis von Granatäpfeln umrahmt ist; dann folgen zwei Streifen mit Darstellungen, die außen von einer schuppigen Schlange, dem ägyptischen Symbol der Weltordnung, ringförmig umgeben sind. Das Innenbild zeigt links einen nackten langhaarigen Mann, der mit Händen und Armen an einen Stamm gefesselt ist; vor ihm schreitet ein Krieger im ägyptischen Kostüm gewaltig aus (in dem Schema, in dem der siegreiche Ägypterkönig dargestellt zu werden pflegt), indem er mit der Lanze einen vor ihm entfliehenden Mann zu durchbohren scheint, der außerdem von einem Schakal an der rechten Ferse gezerrt wird. In dem kleinen unteren Abschnitte des Kreises sehen wir eine nackte

Figur, die auf dem Boden hinzukriechen scheint und ebenfalls von einem Schakal (oder einem Hunde) an der linken Ferse gepackt wird. Man hat den Sieger auf Horus, den Sohn der Isis und Rächer des Osiris, der die Scharen des Set-Typhon, des Geistes der Finsternis, besiegt, den Gefesselten auf Typhon selbst, den Schakal auf Anubis (den treuen Gefährten des Horus), der mit diesem Symbole bezeichnet zu werden pflegt, gedeutet.

Die zunächst folgende Zone wird durch acht Pferde ausgefüllt, über deren jedem zwei Vögel fliegen. Von größerem Interresse ist die zweite breitere Zone, auf der in einer Reihe von zusammenhängenden Szenen (in deutlicher Abhängigkeit von Motiven der assyrischen Kunst) die Erlebnisse eines mythischen Helden dargestellt sind. In der ersten Szene fährt aus der durch zwei Türme charakterisierten Stadtmauer ein zweispänniger Wagen, auf dem neben dem Lenker, der vorgebeugt die Pferde antreibt, ein mit Streitaxt bewehrter Mann im Typus der assyrischen Könige steht, von einem Sonnenschirm geschützt; an dem Wagen ist seitlich ein Köcher befestigt. In der zweiten Szene ist der Lenker allein auf dem Wagen, der Halt gemacht hat; der König ist abgestiegen, hinter einem Baum kniend zielt er mit seinem Bogen auf einen Hirsch, der vor ihm auf einem Hügel steht. In der dritten Szene verfolgt der König auf dem Hügel das tötlich verwundete Tier, aus dessen Brust Blut niederströmt. Die vierte Szene spielt in einem Walde, in dem besonders eine große Palme hervortritt; neben dem Wagen stehen die ausgespannten Pferde, die vom Lenker aus einer dreibeinigen Krippe gefüttert werden; der Jäger ist damit beschäftigt, den an einem Baum aufgehängten Hirsch, dem der Kopf bereits abgeschnitten ist, auszuweiden. In der fünften Szene sitzt der König unter dem Schutze seines Sonnenschirmes auf einem Sessel und bringt vor dem Mahle ein Opfer dar; vor ihm steht ein Altar, auf dem ein Mischgefäß und ein Schöpflöffel sichtbar sind, und daneben ein zweiter größerer Altar, von dem der Rauch eines Brandopfers (eben von jenem getöteten Hirsche) emporsteigt, oben schweben der Mond und die geflügelte Sonnenscheibe — die Gottheiten, denen das Opfer gilt. Links wird das Bild durch einen bewaldeten Hügel begrenzt, auf dem ein laufender Hase und ein weidender Hirsch sichtbar sind; in dem untern Teil des Hügels befindet sich eine Höhle, aus deren Öffnung neben dem Altar der große Kopf eines lauernden Riesenaffen mit weit vorgestreckter Zunge (?) hervorkommt. In der sechsten Szene sehen wir den behaarten menschenähnlichen Affen (der uns die Schilderungen, die die Alten von den monströsen Bewohnern Innerafrikas hinterlassen haben, ins Gedächtnis ruft) in drohender Stellung mit einem Steine in der einen, einem Aste in der anderen Hand; darüber aber schwebt eine geflügelte Gottheit — nach Art der ägyptischen Hathor nur durch Kopf, Arme und Flügel veranschaulicht —, welche

den in kleinstem Maßstab dargestellten Wagen mit seinen Insassen über die staubende Straße emporhebt. Der Zusammenhang ist klar: bei der Weiterfahrt hatte der Gorilla einen hinterlistigen Angriff auf den König gemacht, die Gottheit aber hat ihren frommen Schützling in die Lüfte entrückt. In der siebenten Szene sehen wir den Wagen wieder auf der Erde; von dem unvorhergesehenen Überfall gerettet, jagt nun der König mit gespanntem Bogen dem Ungeheuer nach, schon haben die Pferde es eingeholt und zu Boden geworfen. In der achten Szene ist der Jäger, über dem ein Sperber schwebt, vom Wagen gestiegen und gibt dem Ungeheuer, das sich nicht mehr zu wehren vermag, mit dem Beile den Todesstreich. In der neunten Szene kehrt der Held in die Stadt zurück; die turmgekrönte Stadtmauer bildet so den Anfangs- und Endpunkt der bildlichen Geschichte. Eine jetzt in New York befindliche Schale mit ganz übereinstimmenden Darstellungen wurde auf Cypern in Kurion gefunden. Es wird dadurch wahrscheinlich, daß hier eine bestimmte Legende aus assyrischem oder phönikisch-kyprischem Kreise vorliegt; ob wir freilich in dem Helden der Geschichte, wie vermutet wurde, Kinyras, den mythischen Priesterkönig Cyperns, erkennen dürfen, muß zweifelhaft bleiben.

Monumenti d. Instit. X T. 31, 1. Perrot-Chipiez Histoire de l'art III S. 759 n. 543. Vgl. Bullet. d. Instit. 1876 S. 126 ff. Annali 1876 S. 226, 269, 276 ff. (Fabiani). Helbig Homer. Epos [2] S. 22 Fig. 1. Clermont-Ganneau Études d'archéologie orientale, l'imaginerie phénicienne et la mythologie iconologique chez les Grecs Paris 1880 (Journal asiatique 1878 S. 232 ff., 444 ff.). American Journal of Archaeology III S. 322 ff. (Marquand). Ausonia IV S. 193 (Pettazzoni).

1575 (26) **Fragmentierte flache Silberschale mit Reliefs an der Innenseite.**

In dem Schmucke dieser Schalen tritt die Nachahmung ägyptischer Vorbilder wie in der Wahl der Bilder, so auch besonders deutlich in den Hieroglyphenbändern zutage, die als Grundlinie und Umfassung des Innenmedaillons, sowie als Rahmen des äußeren Frieses dienen. Wie aber die ägyptischen Kunsttypen vielfach aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gelöst und verändert sind, so sind auch die Zeichen der Bilderschrift rein ornamental, ohne Rücksicht auf ihren Wortsinn, nebeneinandergestellt. Die Formen der Hieroglyphen scheinen der zur Zeit der 26. Dynastie (660—527) in Ägypten üblichen Schriftweise entlehnt zu sein.

Das Innenbild zeigt den bekannten Typus des ägyptischen Pharao, der über seine Feinde triumphiert. Der König (oder Osiris selbst?), zwischen dessen Beinen ein Löwe schreitet (Zeichen der Macht), schwingt mit der Rechten das Beil, während er mit der Linken, die Bogen und Pfeile hält, die vor ihm knienden Feinde (drei Köpfe sind sichtbar) bei den Haaren gefaßt hat; über ihm schwebt ein Sperber mit einer Straußenfeder in der Kralle (Symbol der Ge-

rechtigkeit), der leere Raum der Kreisfläche darüber ist mit Hieroglyphenkartuschen ausgefüllt. Rechts steht der sperberköpfige Ammon-Ra (Horus), der dem König eine Feder oder Palme als Siegeszeichen reicht. Links hinter dem König steht ein bärtiger Mann (Anubis?); er trägt im rechten Arm einen toten Krieger, mit der Linken, die eine Art Palmenfächer hält, schleppt er einen zweiten Krieger herbei. Im Kreisabschnitt unter dem Hieroglyphenstreifen, auf dem diese Gruppe steht, sieht man eine liegende Figur in zusammengekrümmter Haltung, wohl ein besiegter Feind wie auf n. 1574.

Rings um das Innenbild läuft ein Fries von Bildern, die der Osirissage entlehnt sind. Zwischen vier Papyrusbüschen, in deren Mitte jedesmal die das Horuskind säugende Isis sichtbar ist, schwimmen vier Kähne, von denen einer nur zum kleinen Teil erhalten ist; auf dem einen ist Osiris mit Sonnenscheibe und Uräus zwischen zwei Horusfiguren dargestellt, auf dem andern der von dem heiligen Scarabäus getragene Sonnendiskus zwischen zwei Figuren des Harpokrates (des jugendlichen Horus), der auf einer Lotosblume sitzt, eine Geißel in Händen hält und nach Art der Kinder an seinem Finger saugt; ähnliche Gruppen tragen die beiden andern Kähne. Besonders hervorzuheben ist noch die im Innenbild über dem Flügel des Sperbers angebrachte phönikische Inschrift. *Esmunjai ben Asto* lauten die winzigen Buchstaben, die den Namen des Verfertigers (oder des Besitzers?) der Schale nennen. Damit ist der Beweis geliefert, daß die Schale aus phönikischen Händen in den Besitz des pränestiner Herrengeschlechtes kam und ein wichtiger Fingerzeig für die Herkunft der ganzen Klasse gegeben (s. Band I S. 389).

Monumenti d. Instit. X T. XXXII, 1. Annali 1876 S. 258. 266 ff. (Fabiani). Notizie degli scavi 1876 T. II. Gazette archéologique 1877 T. V (S. 18). Perrot-Chipiez Histoire de l'art III S. 97 n. 36 (S. 773). Corpus inscript. Semiticarum fasc. III T. XXXVI n. 164. Vgl. Ann. d. Inst. 1876 S. 203 ff. (Helbig), 266 ff. (Fabiani). Helbig Homer. Epos² S. 23. Jahrb. d. d. arch. Inst. XXV S. 193² (v. Bissing). Sehr nahe verwandt ist eine in Salerno gefundene Schale: Monum. d. Inst. IX T. 44, 1.

1576 (31) **Bügelförmiger Bronzehenkel mit silberüberzogenen Reliefs.**

An der Außenseite sind in breitem und flüchtigem Stil Löwen und Menschen in verschiedenen Gruppierungen dargestellt, auch ein paar aufrecht stehende Pferde, die wappenartig zu beiden Seiten eines stilisierten assyrischen Baumes einander gegenübergestellt sind. Die Innenseite dagegen zeigt in der feinen Ausführung der Goldbleche (n. 1577 f.) in der Mitte eine Reihe von Löwen, außen eine im Rechteck umlaufende Reihe von Pferden, das Ganze von einem Flechtband eingeschlossen. Die Einzelheiten sind durch die starke Oxydierung unkenntlich geworden.

Monumenti d. Instit. XI T. II 9. Vgl. Annali d. Instit. 1871 S. 11. Karo de arte vascul. antiquiss. S. 4.

Glasschrank.

Im Mittelfach auf der dem Eingang zugekehrten Seite:

1577 (1) **Blech aus Blaßgold (Schmuckplatte).**

Das Blech hat die Form eines Parallelogrammes, das in der Längsrichtung durch einen vorstehenden Rundstab in zwei gleichartige Teile zerfällt; an den Breitseiten wird es von ebensolchen mit Mäandern verzierten Rundstäbchen, die in Löwenköpfe endigen, eingefaßt. Jede der beiden Abteilungen des Schmuckes trägt vier Reihen von aufgelöteten Figürchen (im ganzen 131), die aus zwei aus Stempeln geschlagenen Hälften zusammengesetzt und mit Reihen feiner Goldpünktchen verziert sind. In der äußersten Reihe stehen fünfzehn Vögel mit menschlichen Köpfen, die an die sogenannten Harpyien der archaischen Kunst Kleinasiens erinnern, in der zweiten vierzehn kleine Löwen, aus deren Rücken Menschenköpfe hervorkommen (eine ganz vereinzelte Bildung nach dem Vorbilde der Chimaira oder ähnlicher Mischwesen), in der dritten zwölf stehende, in der vierten zwölf sitzende Löwen. Der mittlere Zylinder ist mit neun liegenden Löwen mit zurückgewendetem Kopf verziert, aus deren Rücken Tierköpfe (Ziegen?) hervorwachsen, eine Vorstufe oder Parallele des Chimairatypus. An den vier Außenrändern sind jederseits vier Pferdchen angebracht.

Das ganze Stück war ursprünglich auf eine Unterlage aufgenäht und diente als Gewandschmuck (Brust- oder Gürtelschmuck?). Über den Stil und seine Herkunft gilt das über ähnliche Schmuckstücke des Grabes Regulini-Galassi Band I S. 388 Gesagte.

Monum. d. Inst. X T. XXXIa, 1. Vgl. Bullet. d. Instit. 1876 S. 121. Annali d. Instit. 1876 S. 250 (Helbig), 1885 S. 46 (Undset). Notizie degli scavi 1876 S. 115. Langbehn Flügelgestalten der ältesten griech. Kunst S. 81. Weicker Der Seelenvogel S. 95. 103.

1578 (2) **Fibel aus Blaßgold** (sogenannte *fibula serpeggiante a bastoncello*). Vgl. n. 1572.

Monum. d. Inst. X. T. XXXIa, 7. Vgl. Bullettino 1876 S. 122. Röm. Mitteil. d. d. arch. Inst. II S. 37 f. (Helbig). Annali d. Inst. 1885 S. 29 (Undset). Montelius Civilisation primitive en Italie T. XIX n. 265.

1579 (3) **Platte aus Blaßgold mit fransenartigen silbernen Stäben.**

Die Platte ist mit fliegenden Wasservögeln, Löwen und Sphinxen geschmückt, die aus Stempeln getrieben und mit Goldkügelchen verziert sind. Das Bruchstück gehört zu einer Schließe von etwas anderer Form als n. 1580.

Monum. d. Inst. X T. XXXI, 2. (Annali 1876 S. 259). Vgl. Monum. ant. d. Lincei IV Atlante T. XI 22. Monum. ant. d. Lincei XIII S. 238, 1.

1580 (4) **Zylinder aus Goldblech.**

Das Goldblech ist mit Ornamenten in feinster Granulierarbeit verziert, an den Seiten sind zwei Reihen von kleinen Löwen angebracht

die aus je zwei getriebenen Goldblechstücken zusammengesetzt sind; das Ganze ist in einem etwas kürzeren Rahmen aus Stäbchen befestigt. Ähnliche weniger reich geschmückte Zylinder liegen rechts (n. 5 u. 6). Wir sehen hier, daß der goldene Zylinder die Hülle eines mit Holz gefütterten Bronzebleches bildete. Die Stücke gehören zu Schließen, die an einem Gürtel oder an einem schräg umgelegten Riemen befestigt gewesen sein werden.

Monum. d. Inst. X T. XXXIa, 4. Vgl. Annali 1876 S. 251. Monum. ant. d. Lincei XIII S. 235 (Pellegrini). Studi e materiali di archeol. numism I S. 271, III S. 147. Bull. paletnol. ital. XXX S. 15 (Karo).

An der dem Fenster zugekehrten Seite:

1581 (9) **Dünnes Blechband aus Blaßgold.**

Die aus Stempeln geschlagenen Reliefs stellen Vogelgestalten mit Frauenköpfen und ausgebreiteten Flügeln dar. Der Stil ist der gleiche wie an den vorher erwähnten Schmuckstücken.

Monumenti d. Inst. X T. XXXIa, 5. Vgl. n. 1577.

1582 (16. 17) **Zwei silberne Fibeln.**

Die beiden Fibeln sind von etwas verwickeltem, aber zweckmäßigem Bau. Sie bestehen aus zwei Teilen: der eine trägt nach auswärts drei griffartige Ansätze, nach einwärts zwei lange Nadeln, welche durch die beiden zu befestigenden Gewandstücke durchgestoßen wurden; der andere hat nach auswärts ebenfalls drei gekrümmte Ausläufer, von denen die zwei seitlichen hohl sind und dazu dienen, die beiden Nadeln des andern Teils in sich aufzunehmen. Mittels der an der untern Seite befindlichen, figürlich geschmückten Ösen und Heftel werden dann beide Teile fest gebunden. Da die Stücke beim Funde ein Ganzes bildeten, so blieb ihre Bestimmung anfangs ein Rätsel, bis eines der Exemplare zufällig zerbrach und so das innere Gefüge klar wurde. Die Stäbe der Fibel tragen bei dem einen Exemplare die Rundfiguren geflügelter Sphinxe, bei dem andern Löwen mit doppeltem Menschenkopf; diese sind reich mit Goldkügelchen ornamentiert. Man hat vermutet, daß die in der Odyssee XIX, 225 beschriebene goldene Fibel des Odysseus eine Fibel von eben dieser Art gewesen sei.

Monumenti d. Inst. X T. XXXI, 6 u. 7. Annali 1879. T. C, 9 S. 15 f. Vgl. Annali 1876 S. 249 f. Helbig Homer. Epos[2] S. 277 f. Langbehn Flügelgestalten S. 82. Fonitenay Les bijoux S. 326. Monum. ant. dei Lincei XIII S. 232 (Pellegrini).

1583 (18) **Fragmente kleiner Tiere aus Silber.**

Vielleicht von einem ähnlichen Schmuckstücke wie n. 1577.

1584 (20) **Zweihenkliger Becher aus Blaßgold.**

Am oberen Ansatz der Henkel ist je ein Paar kleiner sitzender Sphinxe aufgelötet.

Monumenti d. Inst. X T. XXXIa, 6. Vgl. Bullet. 1876 S. 124. Monum. ant. dei Lincei XIII S. 242[1]. In dem Grab sind auch noch Fragmente zweier silberner Becher von gleicher Form gefunden worden.

1585 (23) **Krater aus Silber mit vergoldeter Außenseite.**

An dem oberen Rande des Kraters sind sechs Schlangenvorderleiber (aus Silber, das mit Goldblech überzogen ist) als Griffhenkel angebracht. Das Gefäß ist an Rumpf und Boden mit Reliefdarstellungen in ägyptisierendem Stil bedeckt. Oben, wo die Griffe ansitzen, läuft ein Streifen von Gänsen, die nächsten beiden Zonen zeigen Züge von Fußsoldaten, Reitern und Wagen. Im vierten Streifen sehen wir Löwenkämpfe und Bilder des Landlebens: ein Mann in ägyptischem Kostüm bedroht einen aufrecht stehenden Löwen mit dem Schwerte, gegen den gleichzeitig ein Hund anspringt, eine individualisierende Veränderung des vorderasiatischen wappenartigen Schemas; zwei Löwen fallen einen Stier an, während ein hinwegsprengender Reiter sich auf seinem Pferde umdreht, um Pfeile gegen sie zu senden; eine Frau pflückt Trauben von einer Rebe, die sich zwischen zwei Palmen schlingt, ein Mann lockert die Erde rings um den Palmstamm, daneben weiden ein paar Pferde; ein Jäger bringt auf einem Tragholz seine Beute heim; links grasen zwischen einer Palme und einem Papyrusstengel drei Rinder. Das von diesem Friese eingeschlossene Medaillon des Bodens zeigt einen Löwen, der triumphierend seine Tatzen auf den Leib eines Menschen setzt; darüber schwebt ein Sperber. In der Vereinigung von kriegerischen Szenen mit solchen des Landlebens hat das Gefäß interessante Berührungspunkte mit dem homerischen Schild des Achilles, zu dem die verwandten Silberschalen auch sonst mancherlei Analogien bieten. Die Vermutung, daß an dem Fabriksort dieser Schalen griechischer Einfluß sich geltend gemacht habe (vgl. Band I S. 389), drängt sich bei diesem Stücke besonders lebhaft auf.

Monumenti d. Inst. X T. XXXIII. Vgl. Annali 1876 S. 252 f. M. Rosenberg Gesch. der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Niello (1910) S. 130 f.

1586 (27) **Feiner eiserner Dolch.**

Der Griff ist mit Bernstein inkrustiert, auf dem ein Schachbrettmuster aus Silber aufgelegt ist. Daneben liegt die untere Hälfte der zugehörigen silbernen Scheide.

Monum. d. Inst. X T. 31. 4. Bullet. paletnol. Ital. IX T. 3, 11 S. 101 (Pigorini). Zeitschr. f. Ethnologie 1890 S. 19 (Undset).

1587 (28) **Eiserner Dolch in silberner Scheide** (das obere Stück des Griffes fehlt).

Die silberne Scheide ist beiderseits mit zwei Reihen getriebener Relieffiguren geschmückt. Auf der einen Seite sind nur wenige Reste von Tierfiguren erhalten. Auf der andern erkennt man in der oberen Reihe Pferde (?), Ochsen, einen rücklings niedergesunkenen Mann, der sich mit dem Schwerte gegen einen Löwen verteidigt, in der unteren Reihe Hirsche, auf die ein kniender Bogenschütze Jagd macht,

ferner einen Kentauren mit menschlichen Vorderbeinen, der im linken Arm einen Ast schwingt. Auch diese Motive haben ihre nächsten Parallelen in ostgriechischen Denkmälern.

Monumenti d. Inst. X T. XXXI, 5. Vgl. Bullet. 1876 S. 123. Annali 1876 S. 2. Monum. ant. d. Lincei XIII S. 255 (Pellegrini).

1588 (38) **Schale aus blauem Glas.**

Abgesehen von den bunten Smaltgläsern ist diese Schale, die sich innerhalb der Silberschale n. 1575 befand, wohl das älteste auf italischem Boden gefundene Glaßgefäß.

Auf zwei Pulten des Mittelfaches auf der dem Eingang zugekehrten Seite:

1589 (45—53) **Belegplatten aus Elfenbein mit Reliefs.**

Die Reliefs dieser Platten, die noch Spuren von farbigem Email und von Vergoldung zeigen, geben fast durchweg ägyptische Motive in einem breiten, lockeren Stil wieder. Die Kunst, mit Elfenbein zu inkrustieren, die im semitischen Orient seit den ältesten Zeiten heimisch war, ist schon früh nach dem südlichen Kleinasien übertragen worden. Es muß daher noch unentschieden bleiben, ob diese Platten als Werke phönikischer Kunst oder aber als Erzeugnisse einer unter ägyptischem Einfluß stehenden griechischen Werkstatt zu gelten haben.

Das Stück n. 45 zeigt eine ägyptische Barke mit je einem Ruderer auf dem Vorder- und Hinterteil. In dem Bote sitzt rechtshin auf polsterbelegtem Sessel ein König oder ein Gott, der mit der R. einen Becher vorstreckt; vor ihm steht ein niedriger Tisch, dem zwei Frauen nahen; die erste scheint aus einem Saugheber den Becher zu füllen, die zweite trägt Napf und Krug. Weiter r. steht auf hohem Untersatz ein großer Mischkessel, dahinter eine dritte Frau, die den Mund an einen in den Krater gesteckten Saugheber hält.

Die Fragmente 46—48 zeigen Figuren von Kriegern, Musikanten, Reitern und Streitwagen. Dazu kommen noch (auf dem Pulte r.) kleinere Fragmente (n. 53) mit Lotosblüten in ägyptischer Stilisierung, Volutenfragmente und zwei Flügel mit Resten blauen Emails (n. 51). Alle diese Platten werden zum Schmuck einer Kassette oder eines größeren Kastens gedient haben.

Monumenti d. Inst. X T. XXXI, 3. XI T. II 1—6. Vgl. Bull. 1876 S. 124. Annali 1879 S. 6f. (Helbig). Perrot-Chipiez Histoire de l'art III S. 853. Fernique Étude sur Préneste S. 178. Jahrb. d. d. arch. Instit. XIII S. 43 (v. Bissing), XXII S. 171 Studniczka). Graeven, Antike Schnitzereien aus Elfenbein (1907) S. 70f.

Auf der entgegengesetzten Seite des gleichen Faches:

1590 **Bronzebügel mit aufgesetzten Elfenbeinfiguren.**

An den Haken des Bügels haften noch die Elfenbeinösen des Gerätes (wohl einer Situla), zu dem der Bügel gehörte. Auf dem Bügel

sind sechs elfenbeinerne Figuren gelagerter Löwen (?) aufgenietet, eine Verbindung von Bronze und Elfenbein, die in dieser Zeit auch sonst nachweisbar ist.

Monum. d. Inst. X T. XXXII, 7. Graeven Antike Schnitzereien S. 74, n. 46.

1591 **Fragmente eines elfenbeinernen Gefäßes.**

Auf dem unteren Teil der zylindrisch gebogenen Stücke sind Reliefs (in der Art von n. 1589) geschnitzt, auf dem oberen Teil waren mittelst Bronzestiften elfenbeinerne Figürchen von Vierfüßlern und Greifenköpfe befestigt. Die Bruchstücke mögen von demselben eigenartigen Elfenbeingefäß herrühren, zu dem der Bügel n. 1590 und andere in demselben Pulte ausgelegte Elfenbeinfigürchen gehören.

Graeven Ant. Schnitzereien S. 74 n. 47. Vgl. Bull. paletnol. ital. XXIV S. 155 (Karo).

An der dem Fenster gegenüberliegenden Seite:

1592 **Einige Vasenscherben mit geometrischen Mustern.**

Diese Fragmente rühren, wie ihre Technik erweist, von einem Gefäße (Skyphos?) her, das zu der ältesten in italischen Funden nachweisbaren (gewöhnlich als „protokorinthisch" bezeichneten) Vasengattung sicher griechischer Herkunft gehört. Sie sind daher von besonderem Werte für die Zeitbestimmung des Grabes Bernardini. Wenn auch die Fragmente nicht auf dem Boden des Grabes, sondern in der darüber befindlichen Schuttschicht gefunden worden sein sollen, so scheint doch bei der Art, wie dieser Grabschutt entstanden ist (vgl. S. 259), die Meinung, daß die Scherben erst in einer späteren Epoche in den Schutt gelangt seien, nicht stichhaltig.

Vgl. Ann. d. Instit. 1885 S. 31[1] (Undset). Bull. d. commiss. arch. comun. di Roma XXVI S. 208 (Pinza).

In dem oberen Fach:

An der Ecke zwischen Fenster und Eingang:

1593 (72) **Bronzekessel auf einem Dreifuß aus Bronze und Eisen.**

Aus den drei Bronzefüßen (zweispaltigen Hufen mit Afterklaue) steigen je drei Eisenstäbe (je ein gerader und zwei auswärts gebogene) empor. Der Bronzekessel ist an die obern Endigungen der geraden Stäbe angelötet und trägt unten noch die Spur einer jetzt fehlenden eisernen Mittelstütze; vor den Ansatzstellen der geraden Fußstäbe am Kessel ist ein aufrecht stehender Hund aus Bronze, über den Verbindungspunkten der seitlichen Stäbe eine nackte Menschengestalt mit langem Haar und Satyrohren angebracht, die die Hände auf den Kesselrand legt und in das Innere des Gefäßes blickt. Diese Figuren, die an den Kesseln angenagelt sind, verraten eine durchaus primitive Kunst; sie sind vielleicht in Mittelitalien selbst, aber zweifellos nach ostgriechischem Vorbild gefertigt.

Monum. d. Inst. X T. 31a, 2. Annali 1879 T. C, 8. Vgl. Annali 1876 S. 250; 1879 S. 15 (Helbig). Olympia IV S. 127 (Furtwängler). Monum. ant. dei Lincei VII S. 312 (Savignoni).

Rechts daneben:

1594 (74) **Schalenartiger Bronzekessel.**

Die Henkel des Kessels sind in der Mitte mit einer Lotosblüte, an der Seite mit Ochsenköpfen verziert.

Monumenti d. Instit. X T. XXXII, 4. Über ähnliche Henkel vgl. Olympia IV S. 146 (Furtwängler).

An der dem Fenster gegenüberliegenden Seite links:

1595 (105) **Tiefer Bronzenapf.**

An der Außenseite sehen wir in getriebener Arbeit zwischen „phönikischen" Palmetten viermal wiederholt einen in Vorderansicht gestellten weiblichen Kopf mit Oberkörper, darunter einen Tierkopf (abwechselnd Stier- und Löwenkopf).

Annali d. Instit. 1879. T. C, 2. Montellius a. a. O. T. 367, 6. Röm. Mitteil. d. Inst. XXIV T. VI A S. 325 (Pettazzoni).

An der dem Fenster zugekehrten Seite:

1596 **Bronzehülsen und Figuren tektonischer Verwendung.**

Die zwei übereinstimmenden Bronzehülsen, die innen mit Holz gefüllt, außen mit primitiven unbekleideten Menschengestalten, einem Kentauren und Tieren verziert sind, werden Bestandteile eines hölzernen Bettes (oder eines Wagens?) gebildet haben. Der eigentümliche Kopfschmuck der Menschenfiguren und des Kentauren weist auf orientalische Herkunft der Typen. Die daneben liegenden Tierprotomen, die ebenfalls mit Holz gefüttert sind, mögen ebenso wie die Figuren der liegenden Löwen (?) von einem ähnlichen Gerät herrühren.

Monum. d. Instit. X J. 31a, 8—11 T. 32, 2. Vgl. Bullettino 1876 S. 123 f. 130. Annali 1876 S. 252.

1597 **Zwei bronzene Feuerböcke** (Untersätze zum Tragen des Rostes, craticula).

Annali d. Instit. 1879 T. CD, 4. Daremberg-Saglio Dictionnaire des antiquités I S. 1557. Mitteil. d. prähist. Kommission d. Wiener Akademie I (1893) S. 116 (Hörnes). Vgl. Band I S. 374 n. 656.

1598 **Niederer Kessel** auf drei angenieteten streifenartigen Beinen

Annali d. Instit. 1879 T. CD, 7.

In der Mitte:

1599 (81) **Untersatz aus Bronzeblech.**

Das kegelstumpfartige Bronzeblech ist mit vier auf den Hinterbeinen aufgerichteten, springenden Flügeltieren in orientalisierendem Stil verziert. Es trägt als Bekrönung eine Art Blätterkapitell, dessen beckenartig aufgebogene Ränder die Meinung erweckt haben, daß es zur Aufnahme von Brenn- oder Leuchtmaterial gedient habe. Wir haben aber in dem Gerät vielmehr einen Untersatz ähnlich dem im Museo Gregoriano (Band I S. 368 n. 630) zu erkennen, vielleicht

den Untersatz des im unteren Fach befindlichen Kessels n. 1600. Solche „Hypothemata" kennen wir aus asiatischer sowohl wie aus altgriechischer Kunstübung des 8. und 7. Jahrhunderts; ob das Prä-nestiner Exemplar importiert oder nach griechischen Vorbildern auf italischem Boden verfertigt ist, erscheint noch strittig.

Monumenti d. Instit. XI T. 2, 7. Vgl. Annali d. Instit. 1879 S. 9 (Helbig). Ähnliche Kapitelle wurden bei Marion (Polis tis Chrysokou) auf Cypern und bei den deutschen Ausgrabungen in Olympia gefunden. Vgl. Olympia IV T. 68, 810 S. 125 (Furtwängler). Monum. ant. d. Lincei XIII S. 251 (Pellegrini). Bollet. d'arte III S. 177 (Della Seta).

Im unteren Fach:

1600 **Trümmerhafter Kessel aus gehämmerter Bronze.**

An zwei gegenüberliegenden Stellen des oberen Randes ist je ein menschliches Brustbild (aus gegossener Bronze) mittels Stiften angenagelt, an dem in unorganischer Weise die Flügel und der Schwanz eines Vogels ansitzen; die Ösen an ihrem Rücken dienten zum Durchziehen von Ketten oder Stricken, an denen der Kessel aufgehängt werden sollte. Zwischen diesen Büsten saßen ursprünglich sechs Greifenprotomen — fünf sind noch mehr oder weniger vollständig erhalten — mit nach auswärts gekehrten Köpfen. Sie bestehen aus Bronzeblech, das über einem Holzmodell gehämmert und dann mit einer Masse ausgefüllt worden ist, und haben eingesetzte Augen aus weißem und dunkelblauem Smalt. Die Bildung der Köpfe entspricht dem ältesten innerhalb des ostgriechischen Kunsthandwerks üblichen Greifentypus. Aber auch für die Kesselform selbst und die ganze Art der Dekoration sind, wie uns die literarische Überlieferung und die Fundtatsachen lehren, die Analogien in dem ionischen (und dem von diesem beeinflußten argivischen) Kunsthandwerke des siebenten und sechsten Jahrhunderts zu suchen.

Monumenti d. Instit. XI T. 2, 10. Vgl. Annali 1879 S. 12. Ähnliche Flügelbüsten aus Olympia: Archäol. Zeit. 1879 T. 15. Olympia IV T. 44, 183 ff. S. 115 ff. (Furtwängler). Ähnliche Greifenköpfe ebenda T. 45, 192 ff. Weicker Der Seelenvogel S. 89. Ein ähnlicher Kessel mit Untersatz aus einem Grabtumulus von La Garenne bei Châtillon sur Seine in Burgund vgl. Olympia IV S. 114 f., wo die übrige Literatur angegeben ist.

1601 **Fragmente eines großen Bronzeschildes.**

Der Schild gehört zu derselben Gattung, wie die aus dem Grabe Regulini-Galassi stammenden (vgl. Band I S. 369 n. 632). Außer den üblichen geometrischen Ornamenten zeigt er auch eine Reihe primitiv gezeichneter menschlicher Figuren.

Es wurden außer diesem Schild in dem Grabe noch drei geometrisch verzierte Schilde gefunden. Vgl. Bulletino d. Instit. 1876 S. 124 u. 130.

1602 (66) **Bronzene Schale.**

Außen sehen wir in getriebener Arbeit fünfmal wiederholt in Vorderansicht gestellte Frauenköpfe, durch ornamentale Bänder getrennt, die sternartig vom Grunde ausgehen.

Annali d. Instit. 1879 T. C, 1. Montelius a. a. O. T. 366, 10. Röm. Mitteil. d. arch. Instit. XXIV T. VI B S. 326 (Pettazzoni).

1603 **Eiserne Lanzenspitzen.**

Vier solcher Lanzenspitzen wurden in dem Grabe gefunden.

Montelius La civilisation primitive en Italie T. 360, 9.

In den Ecken des Zimmers:

1604 **Zwei tönerne Kessel auf hohen Untersätzen** (aus Cervetri).

Die tönernen Untersätze sind deutlich Vorbildern der Metalltechnik nachgeahmt.

Zimmer XLI.

Im Anschluß an die in den Zimmern XXXVI—XXXIX vereinigten Fundstücke sind hier einige größere Fundkomplexe aus den Nekropolen von Südetrurien und Latium ausgestellt, die die Entwicklung vom Ende des 8. bis in das 6. Jahrhundert veranschaulichen.

Im Vorderschrank rechts an der Türe und in den Mittelschränken findet sich die Ausbeute der Grabungen in Veii, die im Jahre 1889 im Auftrag der Kaiserin von Brasilien durchgeführt wurden. Neben Buccherovasen, italisch-geometrischen, „protokorinthischen" und korinthischen kleinen Vasen gehören zum Inventar der reicher ausgestatteten Gräber mannigfache Bronzeobjekte, Waffen, Pferdetrensen, Bogenfibeln (mit Bernsteinstücken, die mit goldenen Plättchen verziert sind, und mit phönizischem Glas), gestanzte Goldbleche, ein goldener „Lockenring" u. a.

Vgl. Notizie degli scavi 1889 S. 10. 29. 60. 154. Montelius La civilisation primitive en Italie T. 348f.

Im Wandschrank gegenüber der Türwand sind die Funde aus der Nekropole von Capena aufgestellt. Diese Gräber waren besonders reich an mannigfaltigen Bronzegeräten („Dreifüßen", Schalen usw.), Waffen (aus Eisen), großen tönernen Kesseln auf hohen Untersätzen, Buccherogefäßen (mit geometrischen Ornamenten und mit Tierfiguren). Nur einzelnes mag noch besonders hervorgehoben werden:

1605 **Zweihenkliger Becher aus schwarzem Ton.**

Zwischen zwei mißverständlich stilisierten „Löwen" ist eine unverhältnismäßig kleine Figur eines behelmten Mannes, der einen Dolch in der L. hält, eingeritzt; die Tierkörper sind in ihrer ganzen Fläche aus dem Tone herausgekratzt, eine Technik (*al incavo*), die sich auf mehreren anderen gleichartigen Gefäßen aus der Nekropole von Capena findet.

Aus Capena (Grab XIX). Monum. ant. dei Lincei XVI T. III, 4 S. 300; 469 (Paribeni).

1606 **Zwei kleine Barken aus schwarzbraunem Ton.**

Die eine der Barken ist mit eigentümlich stilisierten Vogelgestalten, die andere mit einem Palmettenband in Graffito verziert. Im Hinblick auf die zahlreichen in altetruskischen und latinischen

Gräbern gefundenen Schiffsnachbildungen in Bronze und Ton wird man auch diesen Exemplaren eine religiöse Bedeutung zuschreiben dürfen.

Aus Capena (Grab XVI). Monum. ant. dei Lincei XVI S. 396; 446 (Paribeni).

1607 **Kesselartige Bronzeschale mit figürlichem Schmuck.**

Das die Schale außen umhüllende Bronzeblech ist in getriebener Arbeit mit der viermal wiederholten Figur eines mächtigen geflügelten Löwen verziert, der in den Einzelheiten der Formgebung assyrischen Vorbildern besonders nahesteht.

Aus Capena (Grab XVI). Monum. ant. dei Lincei XVI T. I S. 295; 417 (Paribeni).

1608 **Zwei runde Bronzescheiben mit Tierfiguren.**

Die kleinere Scheibe ist mit einem phantastisch stilisierten Vierfüßler, dessen Schweif in einen Tierkopf ausgeht, verziert, die größere zeigt oben eine aus zwei Tiervorderleibern zusammengesetzte monströse Gestalt, darunter einen ähnlichen Vierfüßler, wie die kleinere Scheibe.

Aus Capena (Grab LIV). Monum. ant. dei Lincei XVI T. II S. 332; 410; 458 (Paribeni).

Im Schranke links an der Eingangstüre sind Funde aus dem Abruzzengebiet und den Marchen aufgestellt, darunter

1609 **Bronzesitula mit Streifenverzierung.**

Zwischen Reihen von Bändern und „Knöpfen" ist oben und unten ein Streifen mit hirschartigen Tieren angeordnet.

Aus Ascoli Piceno. Bullet. paletnol. ital. XXV S. 77, XXVII S. 269.

In der Vitrine unter dem Fenster:

1610 **Modelle von megalithischen Monumenten** aus der Terra d'Otranto.

Die Umgebung von Lecce (Terra d'Otranto) ist besonders reich an vorgeschichtlichen Steindenkmälern und -bauten. Die hier aufgestellten Modelle geben eine sog. *Pietra fitta* (oder *menhir*), eine sog. *Specchia*, einen *Dolmen* und einen sog. *Truddhu* wieder.

Gazette archéol. VII (1881) S. 25 f. (Lenormant). Perrot-Chipiez Hist. de l'art IV S. 51 f. Nicolucci Monumenti megalitici di terra d'Otranto (Atti dell' Accadem. Pontaniana XXIII) Neapel 1893. Bull. paletnol. ital. XIX S. 347, XXV S. 178 (Pigorini). Mosso Le origini della civiltà mediterranea (1910) S. 163; 180.

In dem Mittelschrank neben dem Ausgang:

1611 **Leichengrab aus Novilara.**

Das Grab stammt aus der Nekropoli Servici bei Novilara (südlich von Pesaro), die der ersten Eisenzeit angehört, aber in mancher Beziehung eine Sonderstellung einnimmt. Vgl. auch n. 1660.

Vgl. Monum. ant. dei Lincei V S. 162 f. (Brizio). Hörnes Urgeschichte d. bild. Kunst in Europa S. 420 f. Montelius a. a. O. T. 144 f.

Zimmer XLII—XLIV.

Zur Vergleichung mit den prähistorischen Funden Italiens sind in den Zimmern XLII—XLVIII in den Wandschränken Fundobjekte aus den prähistorischen Epochen des übrigen Europas, Afrikas und Nordamerikas ausgestellt. In den Mittelschränken in Zimmer XLII—XLIV sind Fundstücke aus den ältesten Kulturepochen Kretas (zweites Jahrtausend v. Chr.) vereinigt, die größtenteils aus den von italienischen Archäologen in Phaestos und Hagia Triada veranstalteten Grabungen stammen.

Über die auf Kreta durch neuere Grabungen aufgedeckten ältesten Kulturschichten vgl. im allgemeinen Burrows Discoveries in Crete 1908. Dussaud Les civilisations préhélleniques dans le bassin du Mer Egée 1910. A. Mosso La preistoria I Escursioni nel Mediterraneo e gli scavi di Creta 1910. v. Lichtenberg Die ägäische Kultur 1911. Maraghiannis Pernier u. Karo, Antiquités Crétoises 2. Aufl. 1912, wo S. XVII die Literatur über die Ausgrabungen in Phaestos und Hagia Triada verzeichnet ist.

Im Mittelschrank von Zimmer XLII sind Proben von Tongefäßen aus der älteren, unmittelbar an die neolithische Zeit anschließenden Kulturperiode Kretas ausgestellt. Im obersten Fache:

1612 **Gefäße mit weißer Bemalung auf schwarzem Grunde.**

Diese feinen Tongefäße sind charakteristisch für die Keramik der „vormykenischen Zeit", die man als „Kamares"-Epoche (oder nach der von dem englischen Archäologen Evans aufgebrachten Terminologie) als „mittelminoische" Kulturperiode bezeichnet.

Im zweiten Fach: Schöne Gefäße aus grauem gefleckten und weißem Stein, ebenda Stücke von verarbeitetem Bergkristall, ferner:

1613 **Tonlampen** in Formen von Schalen mit einfacher Handhabe.

Im Mittelschrank in Zimmer XLIII sind neben kretischen Tongefäßen in den verschiedenen Techniken der früheren („mittelminoischen") Epochen auch einige durch Besonderheiten der Formen auffällige rottonige Schüsseln für Küchengebrauch aufgestellt, ferner im oberen Fach:

1614 **Zwei Tontäfelchen mit altkretischen Schriftzeichen.**

In der Zeit, da die großen Paläste auf Kreta erbaut wurden, hatte sich bereits um die Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr. aus älteren pictographischen Schriftzeichen ein im wesentlichen „lineares" Schriftsystem entwickelt, von dem wir verschiedene Abarten nachweisen können, ohne daß es bisher gelungen wäre, die Zeichen zu deuten oder auch nur die Sprache, der sie Ausdruck geben, zu ermitteln.

Evans Scripta Minoa (1909). Vgl. Mosso Escursioni nel mediterraneo S. 304.

1615 **Siegelsteine und Siegelabdrücke.**

Die schon in der ältesten Epoche beginnenden kretischen Siegel mit figürlichen Darstellungen (vorwiegend von Tieren), deren wir eine

außerordentlich große Zahl besitzen, sind für die Feststellung der zeitlichen Entwicklung der kretischen Kunst und der „minoischen" Schrift ebenso wichtig, wie für die Ermittelung der mythologischen Vorstellungen der alten Kreter.

Im dritten Fach:

1616 **Steinerne Lampenständer** (sog. Kandelaber).

Neben den bescheidenen kleinen Tonlampen (n. 1613) sind in den kretischen Palästen auch „Stehlampen" aus Stein und Ton gefunden worden, bei denen der Behälter des Brennmaterials auf hohem, säulenartigen Fuße aufruhte. Die steinernen Lampenständer zeigen oft künstlerisch reich und fein durchgebildete Formen.

Mosso Escursioni nel Mediterraneo S. 245 f. Jahreshefte d. österreich. archäol. Instit. X S. 63 (Durm).

1617 **Große Bügelkanne.**

Diese Form ist charakteristisch für die letzte Blütezeit der kretisch-mykenischen Keramik (letzte „mittelminoische" und „spätminoische Periode"). Das Gefäß weist nur eine bescheidene Dekoration in schwarzem Firniß auf hellem Tongrund auf.

1618 **Großes Bronzegefäß** (im untersten Fach).

Das aus drei Teilen zusammengenietete Gefäß, das der späteren Periode der altkretischen Kultur („spätminoisch" III) angehört, ist seiner Form nach ein Vorläufer der griechischen Hydria.

Vgl. Evans The prehistoric tombs of Knossos S. 40

Im Mittelschrank vom Zimmer XLIV:

1619 **Bemalte Gefäße der sog. spätminoischen Epoche.**

Die Hauptformen und Dekorationsweisen der Tongefäße in der späteren kretisch-minoischen Kulturepoche sind hier durch charakteristische Beispiele vertreten.

Vgl. Monum. ant. dei Lincei XIII S. 67.

1620 **Votivfiguren aus Ton.**

Bemerkenswert ist zur Veranschaulichung der kretischen Tracht eine Frauenfigur (deren Kopf abgebrochen ist). Während ihr Oberkörper anscheinend nackt ist, ist der Unterkörper mit einem rockartigen Gewand bekleidet, das die Hüften mit einem Wulste umschließt und von den Seiten in Steilfalten herabfällt; ein vorne geknoteter Gurt hält das Gewand um die Hüften fest.

Vgl. die ähnliche Figur Monum. ant. dei Lincei XII S. 125 Fig. 53. Über die anderen Figuren vgl. Monum. ant. XIV S. 739 f. Mosso Origini della civiltà mediterr. S. 106 f.

1621 **Bruchstück einer altkretischen Freskomalerei.**

Erhalten ist auf hellblauem Grunde der braungemalte Fuß und das untere Ende des buntgestreiften Gewandes einer bekleideten Figur, die der Hautfarbe wegen wohl als männlich anzusehen ist, links

daneben ist noch das Stück einer ebenso bekleideten Figur sichtbar. Das Bruchstück bildete einen Teil einer zu einer Prozession oder Kulthandlung vereinigten Gruppe ähnlicher Art, wie die durch die Wandgemälde von Knossos und die Stuckmalereien eines Sarkophags von Hagia Triada bekannten.

1622 **Zwei kretische Kupferbarren.**

Im altkretischen Palaste von Hagia Triada bei Phaestos, den die italienischen Archäologen im Jahre 1902 bloßgelegt haben, sind neunzehn solche Barren (im Gewicht zwischen 29 und 30 Kilogramm), von denen einige auch Schriftzeichen tragen, gefunden worden; davon sind diese beiden Stücke als Proben dem prähistorischen Museum überlassen worden.

Ähnliche Barren sind auch an anderen Orten auf Kreta, auf Cypern, in Mykene und in Sardinien gefunden worden. Die Übereinstimmung dieser Stücke in Form und Gewicht legen den Gedanken nahe, daß wir es hier mit bestimmten Gewichtseinheiten der altkretischen („minoischen") Kultur, die dann auch Werteinheiten sein könnten, zu tun haben. Da die Form der Barren einem Typus der Doppelbeile ähnlich ist, hat man sie mit den bei Homer als Wertmessern erscheinenden „Beilen und Halbbeilen" zusammengestellt.

Vgl. Rendiconti d. accad. dei Lincei ser. 5° XII S. 317 f. (Paribeni). Bullet. paletn. ital. XXX S. 91 f.; 319 (Pigorini). Journ. d'archeol. numism. IX S. 161 f. Revue Belge Numism. 1908 S. 292 (Svoronos). Evans Corolla Numismatica 1906 S. 336 f. Mosso Le origini della civiltà mediterranea S. 223 f.

1623 **Bruchstücke tönerner Vorratsgefäße** (Pithoi).

Ein Teil der Fragmente zeigt eingeritzte geometrische Muster, eine andere Gruppe ist mit figürlichen Reliefstreifen (Tierreihen, Pferdegespannen) verziert.

In der Vitrine am Fenster vom Zimmer XLIV:

1624 **Altkretische Waffen.**

Neben den schmalen Dolchen und Lanzenspitzen sind besonders die bronzenen Doppelbeile bemerkenswert.

1625 **Bronzene Votivtiere** (Rinder).

Aus Hagia Triada vgl. Mosso Escursioni nel Mediterraneo S. 164.

1626 **Kopf eines Panthers (?) aus getriebenem Bronzeblech.**

Der Kopf, der mit Nägeln auf einer Unterlage befestigt war, schmückte offenbar die Mitte eines Schildes, vgl. n. 1627.

1627 **Bronzebleche mit figürlichen Reliefs.**

Die Blechstreifen mit weidenden Hirschen und die anderen hier ausgestellten Bruchstücke, die zusammen mit n. 1626 in einem Tempel auf dem Hügel von Phaestos gefunden wurden, sind offenbar Teile eines oder mehrerer reichdekorierter Schilde derselben Art, wie die in

der Zeusgrotte auf dem Ida gefundenen. Sie mögen dem 8. oder 7. Jahrhundert angehören.

Saggi di storia antica (Festschrift f. Beloch) 1910 S. 241 f. (Pernier).

Durch die Zimmer XLV—XLVIII, welche prähistorische Funde aus Mittel- und Südamerika enthalten, hindurch kommt man zu dem langen Korridor XLIX, der die antiken Steinskulpturen, Grabsteine, tönerne und steinerne Aschenurnen und Inschriftsteine enthält.

Korridor XLIX.

Die Beschreibung beginnt mit den Objekten rechts vom Eingang und endet mit jenen links vom Eingang.

1628 (3940) **Köpfe einer Doppelherme** des Apollon (mit Lorbeerkranz) und des Dionysos (mit Efeukranz).

1629 (3938) **Statuette des Aleius Proculus.**

Zu Füßen des in Tunika und Toga gekleideten Mannes steht ein Aktenbündel.

Der Kopf ist aufgesetzt und nicht zugehörig. Ergänzt die Nase, ein Teil des Halses, beide Hände mit einem Teil der Arme und den Attributen. Die Inschrift auf der Basis: Corp. Inscr. Lat. VI 1335.

1630 (3963) **Etruskische Aschenkiste aus Ton.**

Die Vorderseite ist mit der (in dieser Denkmälergattung unzähligemal wiederholten) Darstellung des thebanischen Brudermordes verziert; vgl. n. 1644. Auf dem Deckel lagert eine Frau — das Abbild der Verstorbenen — mit einem Blattfächer in Händen. Die polychrome Bemalung des Kopfes und des Fächers ist gut erhalten.

Vgl. die steinernen Grabkisten Bd. I S. 272. Über die Darstellungen des thebanischen Brudermordes vgl. Brunn-Körte I rilievi delle urne etrusche II S. 32 ff.

1631 **Figur eines auf einer Kline gelagerten Mannes,** von einem römischen Grabrelief.

Der Mann hält in der R. einen Kranz mit Tänien, in der L. einen Trinknapf, der jetzt durchbohrt ist (anläßlich einer späteren Verwendung).

De Ruggiero Catalogo S. 10 n. 29.

1632 (3935) **Mädchenkopf.**

Der Kopf ist eine Kopie nach einem griechischen Originale des IV. Jahrhunderts v. Chr. Das Gesicht ist leider stark überarbeitet.

Ergänzt die Nase. Die Büste gehört nicht zu dem Kopf.

1633 (3934) **Stehender Knabe mit Häschen.**

Der Knabe, dessen Kopf porträthaft gestaltet ist, hält in der L. ein Häschen, dessen Vorderfüße er festgebunden hat. Wohl eine Grabstatue aus dem Anfang des 2. Jahrhunderts n. Chr.

Ergänzt der mittlere Teil des l. Armes, beide Beine bis über die Knie mit dem Stamm und der Plinthe, der Kopf des Tieres. Die Augensterne sind angegeben.

1634 (3933) **Porträtbüste eines erwachsenen Knaben** mit Bulla und Praetexta. Etwa aus der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts.

Ergänzt Nase und Büstenfuß. Der Kopf war gebrochen.

1635—37 (3960—62) **Drei etruskische Aschenkisten mit Deckelfiguren.**

Alle drei tragen auf den Vorderseiten Reliefdarstellungen eines mit einer Pflugschar kämpfenden Mannes (des sog. Echetlos). Vgl. unten n. 1871. Die mittlere der drei Kisten ist durch ihre prächtige Polychromie ausgezeichnet.

1638 (3970) **Marmorsarkophag mit Deckelfigur.**

Ergänzt ist das l. Drittel des Deckels, der augenscheinlich nicht zu dem Sarkophage gehört.

Auf dem Deckel lagert mit aufgestütztem Kopf eine bekleidete Figur, deren Kopf nur angelegt ist; neben ihr liegt (in übermäßig kleinem Maßstab gebildet) ein schlafender Knabe, zu Füßen der Figur ein Häschen, das an Früchten nagt. Auf der Vorderwand ist in der Mitte ein jugendlicher Mann dargestellt, mit einer Rolle in der L., mit Aktenbündel und Rollenbehälter zu seinen Füßen; r. und l. zwei gleichartige Gruppen, von je 2 Eroten mit kämpfenden Hähnen, dazwischen auf dreibeinigem Untersatz eine Ciste.

De Ruggiero Catalogo S. 29, 114.

1639 (3932) **Frauenkopf** nach einem Typus der hellenistischen Zeit.

Ergänzt der Oberschädel und die Nase. Von der Büste ist nur die untere Hälfte antik; vgl. Amelung Führer durch die Antiken in Florenz S. 35 n. 49. Birt Die Buchrolle in d. Kunst S. 99. 101.

1640 (3931) **Statue eines Eros.**

Ergänzt sind die Nase, Teile der Locken und der Flügel, beide Arme, das l. Bein, der r. Unterschenkel, die Baumstütze und Plinthe.

1641 (3930) **Büste des Kaisers Hadrian (?).**

Ergänzt Nase und Büstenfuß.

1642 (3939) **Etruskische Aschenkiste aus Ton.**

Auf dem Deckel, der eine gelagerte Figur trägt, ist eine etruskische Inschrift aufgemalt. Auf der Vorderseite die Darstellung des „Verstorbenen am Hades-Tor".

1643 (3958) **Tönerne Aschenkiste in Form einer Kline.**

Auf der Kline, an der alle Einzelheiten (wie die Gliederung der Beine, die oben mit Maultier- unten mit Pantherköpfen verzierten Lehnen) sorgfältig nachgebildet sind, lagert ein Mann, während auf dem Schemel davor zwei nackte Diener stehen.

Röm. Mitteil. d. arch. Inst. XVII S. 271 (Amelung). Ransom Studies in ancient furniture S. 31.

1644 (3957) **Etruskische Aschenkiste.**

Die Vorderseite zeigt eine Darstellung des thebanischen Brudermordes wie n. 1630.

1645 **Kindersarkophag** aus Marmor mit Reliefdarstellungen.

Die Mitte der Vorderseite nimmt ein Lorbeerbaum ein; links davon ist ein Knabe mit einer Gans, rechts ein kleines Knäblein mit einem Spielwägelchen (vielleicht einer Rädermaschine, um gehen zu lernen?) beschäftigt. Rechts sehen wir einen von einem Maultiergespann gezogenen geschlossenen Wagen, darin Frau und Mann, erstere mit einem Wickelkind auf dem Schoße, links einen gleichen Wagen, in dem ein Elternpaar mit einem Kinde sich befindet, während über dem Gespanne ein Eros schwebt. Gewiß ist in allen vier Szenen derselbe Knabe — eben der, dessen Reste der Sarkophag bergen sollte — in verschiedenen Situationen seines kurzen Lebens zu erkennen. Ähnliche Darstellungen mit fortlaufenden Szenen aus dem Kinderleben kehren auch sonst auf Kindersärgen der römischen Kaiserzeit wieder.

Gefunden 1723 in Rom. Montfaucon L'antiquité expl. Supplément V T. 42ff. Beschreibung Roms III 3 S. 498. Vgl. De Ruggiero Catalogo S. 53, n. 176. Über verwandte Kindersarkophage vgl. Archäol. Zeit. XLIII 1885 S. 209ff. (Wernicke).

1646 (3929) **Knabenstatue.**

Ergänzt der Kopf, die r. Schulter mit dem Arme, beide Hände, das l. Bein von der Mitte des Oberschenkels an, der r. Unterschenkel, der Stamm, die Plinthe.

Wohl ein Werk der gleichen Art wie n. 1633.

1647 (3927) **Kleine Marmorbüste des Caracalla** (211—217) in Panzer und Paludamentum.

Ergänzt die Nase, ein Teil der Unterlippe und die Büste. Vgl. Bernoulli Röm. Ikonographie II 3 S. 51, 112.

1648 (3926) **Mädchenkopf aus griechischem Marmor.**

Der außerordentlich anmutige Kopf ist eine gute Kopie eines Originals spät praxitelischen Stils aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr.

An der zweiten Längswand:

1649 (3925) **Weiblicher Kopf aus schwarzem Marmor.**

Der Kopf gibt ein Werk strengeren Stiles in der Art der sog. Sappho-Köpfe wieder.

Zwischen den beiden Türen zu Kabinett 53:

1650 (3952) **Hermenköpfchen.**

Die Herme gibt den Kopf einer durch andere Repliken bekannten Knabenstatue aus dem zweiten Drittel des 5. Jahrhunderts wieder. Vgl. Band I n. 1024.

Ergänzt die Nase und Teile der Locken. Atti dell'accad. pontif. Romana di archeol. Ser. II Bd. IX (1907) T. IV S. 120 (Amelung).

1651 (3991) **Porträtbüste der Iulia Mamaea,** der Mutter und Mitregentin des Severus Alexander (222—235).

Ergänzt ein Teil der Nase und des Kinnes. Bernoulli Röm. Ikonographie II 3 S. 110, 9.

1652 (5152) **Porträtbüste der Iulia Domna,** der zweiten Gemahlin des Septimius Severus (193—211).

Ergänzt die Nase und das Kinn. Vgl. Bernouilli Röm. Ikonographie II 3 S. 40, 10.

1653 (3946) **Weiblicher Porträtkopf.**

Ergänzt ein Teil der Nase und des Kinnes.

Der Kopf wird für ein Porträt der Antonia, der Enkelin des Augustus, erklärt, gehört aber erst einer späteren Zeit an.

1654 (3948) **Männliche Porträtbüste aus buntem Marmor.**

Aus der Zeit der Flavier, dem Anscheine nach ein mißglücktes Porträt des Vespasianus.

1655 **Kopf eines Hermaphroditen.**

Die Haare sind auf dem Wirbel zusammengebunden. Der Kopf stammt von einer Gruppe ähnlicher Art, wie n. 1063 (Band I S. 601). Auch hier liegt ein hellenistisches Original zugrunde.

1656 (3945) **Büste des Serapis aus rotem Basalt.**

Der Kopfaufsatz ist abgebrochen, der Gott ist in Chiton und Himation gekleidet. Vgl. Band I n. 237 und 298, Band II n. 1931.

Revue archéol. 1903 II S. 193 n. 22 (Amelung).

Zwischen den Köpfen und Statuetten sind zahlreiche marmorne Aschengefäße verschiedener Größe aufgestellt. Die meisten tragen auf umrahmter Tafel die Namen der Verstorbenen.

In der Mitte frei aufgestellt:

1657 (55) **Grab-Ara aus Marmor mit Reliefs.**

Auf der Vorderseite des Steins ist Pluton dargestellt, der die widerstrebende Proserpina auf den Wagen hebt; ein Amor lenkt die Zügel des Viergespanns, unter den Vorderfüßen der Pferde ringelt sich eine Schlange. Das Feld darunter, das zur Aufnahme der Grabinschrift bestimmt war, ist leer geblieben. Die Nebenseiten sind mit Lorbeerzweigen verziert. Der auf der Ara aufliegende, aber nicht zugehörige Deckel, der nach dem Vorbild der Tempeldächer gestaltet und verziert ist, trägt an den Ecken je einen Adler, im Giebelfelde einen Kranz mit Tänien.

Bonanni Mus. Kirch. T. XXVI, 116. Montfaucon L'antiquité expliquée I T. 38. Overbeck Kunstmythologie III S. 644 T. 18, 3. De Ruggiero Catalogo S. 43 n. 141, 142. Altmann Die röm. Grabaltäre d. Kaiserzeit S. 159, 195.

1658. **Grabplatte aus Fano.**

Die unvollständig erhaltene Platte (aus Sandstein) trägt auf der einen Seite in einem (von Fischgrätenmuster und Spiralenornament) umrahmten Felde, das oben von einem fünfspeichigen Rade (Symbol der Sonne?) bekrönt ist, eine Inschrift in etruskischem (oder einem dem etruskischen nächstverwandten) Alphabet; auf der anderen Seite sind in drei Reihen übereinander Figuren in überaus unbeholfener Zeich-

nung eingeritzt. Oben erkennen wir r. ein Schiff, darunter Fische, l. einen Mann, zu dessen Füßen ein Schild steht, vor ihm einen durch schräge Wellenlinien bezeichneten Fluß, an dessen jenseitigem Ufer ein Bauwerk steht (nach anderer Deutung wäre in „Schild", „Fluß" und „Bauwerk" vielmehr ein Wagen mit laufenden Pferden zu erkennen). Im mittleren Streifen sehen wir r. einen Krieger mit Schild und Helm, vor ihm drei Krieger mit Lanzen, l. einen Gefallenen. Im unteren Streifen erscheint ein stilisierter Baum, auf dem eine Eule sitzt; von hier aus schreitet ein Löwe nach l. auf einen sitzenden Mann zu, der vielleicht auf der Vogeljagd zu denken ist, da ein oben in der Luft schwebender Vogel von einem Wurfspeer durchbohrt zu sein scheint; die ganz l. sichtbaren Dreiecke hat man als Hütten erklärt. Die Grabplatte gehört zu einer eigenartigen Gruppe von Grabstelen, die uns durch die Ausgrabungen in der Nekropole von Novilara (in der Landschaft Picenum) bekannt geworden ist. Vgl. n. 1660.

Rendiconti della r. accad. dei Lincei Ser. V Bd. XVII S. 681f. (Mariani). Vgl. Glotta II S. 265 f. (Lattes). Jacobsohn Altital. Inschriften 145.

1659 **Mithrasgruppe** aus Marmor.

Mithras stößt sein Messer in den Nacken des Stieres; Hund und Schlange neben der Wunde, der Skorpion unter dem Bauche des Stieres gehören zu dem üblichen Beiwerk dieser Darstellungen (vgl. oben n. 1163). Schlechte Arbeit, schwerlich älter als die Mitte des dritten nachchristlichen Jahrhunderts.

Cumont Textes et monum. fig. rel. aux mystères de Mithra II S. 217 n. 43.

1660 **Grabplatte aus Novilara.**

Die vollständig erhaltene, rechteckige Platte (aus weichem Sandstein) trägt auf der einen Seite in „etruskischen" Buchstaben (vgl. n. 1658) eine linksläufige 12zeilige Inschrift. Das Schriftfeld ist r. u. l. zunächst von einem Spiralengeschlinge, am äußeren Rande von einem Zickzackornament, unten von einem Fischgrätenmuster begrenzt, oben ist ein fünfspeichiges Rad (vgl. n. 1658) zwischen einem Kreuz und einem rechtwinkligen Dreieck angeordnet.

Auf der Rückseite, die zuoberst wieder ein eingeritztes (vierspeichiges) Rad zeigt, sind in zwei Streifen übereinander Figuren in unbeholfener Konturenzeichnung eingeritzt. Oben sehen wir fünf Männer, von denen zwei in einem Zweikampf begriffen sind; auf dem Boden liegen drei Leichen Gefallener (?). Ein langgestrecktes Tier, einer übergroßen Eidechse ähnelnd, trennt diese Gruppe von den Figuren der unteren Reihe. Hier sehen wir l. einen Mann, der mit einem Stiere, r. einen Mann, der mit einem Bären kämpft. In der Dekoration dieser wie der anderen picenatischen Stelen (vgl. 1658) beobachten wir die eigentümliche Kreuzung einer primitiven einheimischen Volkskunst, die der geometrischen Darstellungsweise nahesteht, mit

der sich auslebenden Ornamentik der spätmykenischen Kunst. Die Platten werden auf Grund allgemeiner Erwägungen als Arbeiten des 6. Jahrhunderts v. Chr. angesehen. Die ethnische Zugehörigkeit der in der Nekropole von Novilara Bestatteten ist noch strittig. Doch scheint kaum mehr bezweifelt werden zu können, daß die Sprache der Inschriften, ebenso wie die Formen des Alphabetes dem Etruskischen nächstverwandt ist.

Monum ant. dei Lincei V S. 173 f. (Brizio). Montelius Civilisation primit. en Italie T. 143, 4 u. 5 S. 707. Vgl. Neue Heidelberger Jahrb. 1896, 35 (v. Duhn). Hörnes Urgeschichte d. bild. Kunst S. 637 f. Rendicenti della r. accad. dei Lincei Serie V, II S. 775. 855. 1017 III S. 25. Hermes XXXI S. 465 XLIII S. 32 f. (Lattes). Bursians Jahresberichte f. Altertumswiss. LXXXVII S. 113 ff. (Deecke). Jacobsohn Altital. Inschriften n. 144.

1661 (3953) **Untersatz eines Marmorkandelabers.**

Der dreiseitige Untersatz hat oben eine runde Einarbeitung, in die der Marmorschaft des Kandelabers oder richtiger des Thymiaterions (vgl. Band I S. 355) eingezapft und verdübelt war. Die drei Seiten sind mit Reliefs von Eroten verziert, welche Schwert, Schild und Helm — nach dem ursprünglichen Sinn der Komposition die Waffen des Ares — davontragen. Die oberen Ecken sind mit vorspringenden Widderköpfen verziert, unten sitzen geflügelte Tierbeine an, zwischen denen, wie bei den Bronzethymiaterien, Palmetten angebracht sind.

Bonanni Mus. Kircher. T. I 40. Montfaucon L'antiquité expliquée T .50. Vgl. Winnefeld Villa des Hadrian bei Tivoli S. 167. Hauser Die neuattischen Reliefs S. 109 n. 47a und oben Band I S. 231 n. 360.

Links vom Korridor XLIX liegen die kleinen Zimmer L—LIV.

Zimmer L.

Das Zimmer enthält vorwiegend christliche Altertümer.

An den Wänden sind Grabinschriften aus den Katakomben eingemauert. Im Wandschrank ist vor allem die reiche Sammlung altchristlicher Lampen aus Ton und Bronze von Bedeutung.

V. Schultze Archäolog. Studien über die altchristl. Monumente S. 280 f. Venturi toria dell'arte Italiana I S. 462 f. 471. 340 II S. 648 f.

Man beachte auch die bronzenen Gewichte in Form 4- und 8eckiger Plättchen, die Spangen und Schnallen, sowie ein Bronze-Kruzifix byzantinischer Arbeit aus San Callisto, ferner

in der dritten Abteilung:

1626 **Graviertes Bronzeblech** mit Darstellung einer Eheschließung.

Das Blech, das wohl den Belag eines Kästchens bildete, zeigt in grober Zeichnung des 4. nachchristl. Jahrhunderts Mann und Frau, die sich die Hände reichen, zwischen ihnen einen bärtigen, lorbeerbekränzten Mann, (einen Priester oder den Vater von Bräutigam oder Braut), der die Hände auf die Schultern der beiden Eheschließenden legt.

Bollet. d'arte del ministero d. p. istruz. III S. 296; 299 (Paribeni).

1663 **Bronzekasserole mit Reliefschmuck.**

Im Inneren ist um eine Tritonmaske am Boden ein Figurenfries angeordnet, in dem zwischen Seetieren zwei Fischer und zwei mit Schiffern besetzte beladene Kähne erscheinen. Ein alexandrinisches Erzeugnis, etwa aus der Zeit der flavischen Kaiser.

Garrucci Storia dell'arte cristiana VI T. 461, 1—3. Vgl. Bonner Jahrbücher CXVIII S. 179 (Drexel).

An der Wand:

1664 **Emailletafel mit dem Bilde Christi.**

Etwa aus dem 12. Jahrhundert.

Gefunden bei S. Maria in Trastevere. Vgl. Venturi Storia dell' arte Italiana II S. 648.

1665 **Große Hängelampe aus Blei,** mit Armierung und Ketten aus Bronze. Etwa aus dem 10. Jahrhundert.

Gefunden in Rom.

1666 **Zwei Mosaikfragmente** mit der Darstellung eines Fisches und einer Qualle.

Die Stücke gehörten wohl zu einer größeren Meeresdarstellung.

Gefunden bei S. Prisca auf dem Aventin.

Im Glasschrank in der Mitte sind mittelalterliche und neuzeitliche Elfenbeinschnitzereien vereinigt, darunter

1667 **Elfenbein-Kästchen mit Darstellungen aus dem Leben Davids.**

Auf dem Deckel ist Christus dargestellt, der das Herrscherpaar segnet, im Streifen darunter das Paar der Donatoren. Darüber ist eine griechische Inschrift angebracht; eine zweite läuft um den oberen Rand des Kästchens. Hervorragende Arbeit vermutlich noch aus dem 9. Jahrhundert.

Graeven Frühchristl. u. mittelalterl. Elfenbeinwerke II 57—61. Monum. et mémoires publ. par l'acad. des inscr. Fondation Piot VI S. 1 (191) f. (Schlumberger). Venturi Storia dell'arte Italiana II S. 599 f. Dalton Byzantine art and archaeol. S. 221.

Zimmer LI.

Altchristliche und mittelalterliche Denkmäler.

An den Wänden befinden sich Sarkophagplatten aus dem alt- und neutestamentlichen Bilderkreis, einige auch mit lateinischen und griechischen Inschriften, sowie mit christlichen Symbolen.

V. Schultze Archäolog. Studien über altchristl. Monumente S. 257 ff.

In der Mitte:

1668 **Stark fragmentierte Vase aus grauem Marmor.**

Die Reliefs des oberen Streifens stellen die Anbetung des Christuskindes durch die Hirten und den thronenden Christus mit den Aposteln dar. Etwa aus dem 5. Jahrhundert n. Chr.

Im Jahre 1845 in Rom gefunden. Vgl. V. Schultze a. a. O. S. 283 n. 120.

Darunter:

1669 (125) **Das sogenannte Spottkruzifix.**

Im Jahre 1856 wurden am südwestlichen Abhang des Mons Palatinus in der ehemaligen Vigna Nussiner eine Anzahl von Räumlichkeiten freigelegt, die ohne ausreichenden Grund von den einen für ein Pädagogium (Schule kaiserlicher Pagen), von andern für eine Wachtstube erklärt worden sind. In dem mittleren der drei kleinen viereckigen Zimmer, welche sich an die halbkreisförmige Exedra anschließen, fand sich in dem Stucco eingegraben dieses Graffito, das aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts herzurühren scheint. Wir sehen an ein Kreuz geheftet einen mit dem colobium (der kurzen Tunika der Sklaven und Freigelassenen) und Schenkelbinden bekleideten Mann mit einem Eselskopfe; links steht ein ähnlich bekleideter unbärtiger Mann, der zu dem Gekreuzigten den l. Arm in der Gebärde der Anbetung erhebt. Davor steht die Inschrift: *Ἀλεξάμενος σέβετε θεόν*, „Alexamenos betet zu seinem Gott". Man hat Zeichnung und Inschrift in der Regel dahin verstanden, daß damit ein kaiserlicher Bediensteter einen christlichen Genossen als Verehrer eines eselköpfigen Gottes verspotten wollte. Daß den Christen und Juden bis ins dritte Jahrhundert hinein der Vorwurf gemacht wurde, sie beteten einen Gott mit einem Eselskopf an, ist durch anderweitige Zeugnisse — z. B. des Tertullian — bekannt. Eine andere Erklärung geht von der Vermutung aus, daß von gnostischen Sekten tatsächlich Christus mit Typhon-Seth, der mit einem Eselskopf gebildet wurde, identifiziert worden sein konnte, so daß das Graffito vielmehr als das Glaubensbekenntnis des Alexamenos, der einer solchen Sekte angehörte, aufzufassen wäre. Für diese Deutung hat man den Umstand geltend gemacht, daß rechts von dem Eselskopfe das Zeichen *Y* sich befindet, das als geheimes Kultzeichen auf anderen Dokumenten des Typhon-Seth-Kultes vorkommt; da es aber zweifelhaft ist, ob jener isolierte Buchstabe wirklich zu dem Bilde gehört, wird man der älteren Auffassung des „Spottkruzifixes" den Vorzug geben.

Garrucci Il crocifisso graffito in casa dei Cesari 1857. Vgl. Becker Spottcrucifix (Breslau 1866). Fr. X. Kraus Spottcrucifix vom Palatin (Freiburg 1872); Realenzyklopädie der christl. Alterthümer II S. 774 f. Garrucci Storia dell' arte cristiana VI S. 138. Daremberg-Saglio Dictionnaire des antiquités S. 1375. Marucchi Éléments d'archéol. chrétienne I S. 39 (deutsche Ausgabe S. 51). Wünsch Sethianische Verfluchungstafeln S. 111. Dieterich Kleine Schriften S. 484. Mélanges Boissier S. 303 (Hülsen). Dölger *Ἰχθύς* S. 323. Roschers Lex. d. Mythol. IV S. 774 (Roeder).

Zimmer LII.

In den Wandschränken rechts von der Tür:

Erste Abteilung.

1670 (221) **Terrakottaplatte, sogenannte persische Artemis.**

Die geflügelte Göttin wird durch Löwe und Panther, die an ihr emporspringen, als Herrscherin des Tierreiches bezeichnet; als solche

gilt nach der gemeingriechischen Vorstellung in erster Linie Artemis; die Bezeichnung „persische" Artemis ist aber durch nichts gerechtfertigt. Der hier dekorativ verwendete Typus ist der griechischen Kunst seit der ältesten Zeit geläufig.

Vgl. Beschreibung Roms II 2 S. 21.

1671 (216) **Terrakotta, Beflügelte Göttin.**

Diese rot und schwarz bemalte Figur (Kopf und Arm fehlen) schmückte als Stirnziegel einen Tempel etwa vom Ausgang des sechsten Jahrhunderts v. Chr. Über die nach ionischem Vorbild an den altitalischen Tempeln üblichen Terrakottaverkleidungen und Akroterien vgl. Band I n. 437, 976, 1009 f. Band II n. 1508, 1510, 1514 f.

Vgl. Furtwängler Meisterwerke d. griech. Plastik S. 253. Endt Ionische Vasen S. 50[4].

1672 (804) **Archaischer Terrakottafries, Tanzende Satyrn.**

Der hochaltertümliche Fries, der in deutlicher Abhängigkeit von ionischer Kunst steht, stammt wohl von einem mittelitalischen Tempel des sechsten Jahrhunderts.

Vgl. Milani Studi e materiali I S. 107. 109 (Pellegrini).

Zweite Abteilung.

Hier sind zahlreiche Terrakottaplatten der Band I S. 275 und Band II n. 1491 besprochenen Art vereinigt, die teils als Verkleidungsplatten, teils als Aufsatzplatten (über dem Dachrand), teils als Simse verwendet waren.

1673 (817) **Terrakottaplatte, Büste der Demeter.**

Die Göttin ist mit langem wallenden Haar gebildet; sie hält in den symmetrisch erhobenen Händen ein Büschel von Ähren und Mohnblumen; um jeden Arm windet sich eine Schlange.

Vgl. Campana Opere in plastica T. 16. Overbeck Griech. Kunstmythologie III S. 510, 514 T. 16, 8. V. Rohden u. Winnefeld Architektonische röm. Tonreliefs der Kaiserzeit (1911) S. 5. Gusman L'art décoratif de Rome II. Serie T. 19.

1674 (843) **Terrakottaplatte, Nillandschaft.**

Zwei auf Pilastern ruhende Bogen umschließen phantastisch gehaltene Landschaftsbilder vom Nil zur Zeit der Überschwemmung. Links sehen wir am Ufer eine runde Hütte, auf der ein Storch steht, neben ihr auf einer Kline eine gelagerte Frau, im Vordergrund watet ein Nilpferd in den Fluten des Flusses, während über einer riesigen Wasserpflanze ein Krokodil kauert. Rechts steht im Hintergrund eine viereckige Hütte, auf deren Dach zwei Störche stehen, auf dem Nile fährt ein Boot mit zwei pygmäenhaft gebildeten Ruderern, weiter vorne erscheinen ein Krokodil und ein Wasservogel. Ein Bruchstück eines ähnlichen Reliefs hat Museumsnummer 904. Im Gesamtcharakter erinnert die Darstellung lebhaft an andere Nilbilder der

alexandrinischen Kunst, insbesondere an die Basis der Nilstatue (Band I n. 34).

Die zahlreichen Repliken zeigen im einzelnen manche Abweichungen. Vgl. das Fragment im Etruskischen Museum des Vatikans (Bd. I S.278) und das vollständige Exemplar im Konservatorenpalast (Bd. I S. 576). Vgl. v. Rohden-Winnefeld Architektonische röm. Tonreliefs S. 18 S. 157, 159.

1675 (839, 840, 929) **Terrakottaplatten, Kämpfe zwischen Amazonen und Greifen.**

Vgl. Campana Opere in plastica T. 78 und oben S. 275. v. Rohden a. a. O. T. XCIII.

1676 (844, 846, 885) **Terrakottaplatten, Satyrn bei der Weinlese und Kelterung.**

Campana Opere in plastica T. 39, vgl. T. 40. Combe Terracottas in the Brit. Museum T. 33, 67. v. Rohden a. a. O. T. CXXV f. S. 61, 63 f.

1677 (939) **Terrakottaplatte, Schmückung einer Dionysosherme.**

Ein Satyr und drei Frauen sind beschäftigt, eine Herme des bärtigen Dionysos zu schmücken und die Vorbereitungen zu einem unblutigen Opfer zu treffen. Die eine der Frauen (links) trägt eine Hydria auf der Schulter und eine Art Situla (Eimer) in der R., die zweite hält einen Fruchtkorb, aus dem der Satyr eben eine Traube nimmt, die dritte (rechts) einen Weinzweig. Ein zweites vollständig erhaltenes Exemplar (1006) ist darunter aufgestellt.

Campana Opere in plastica T. 44. v. Rohden a. a. O. T. CXXXIV S. 50. Vgl. Bull. d. Inst. 1884 S. 159 (P. J. Meier).

1678 (937) **Terrakottaplatte, Hierodulen.**

Zwei sogen. Hierodulen mit eigentümlichem kalathosartigen Kopfputz tanzen zu beiden Seiten eines Palladions. In solcher Tracht pflegten an den Festen peloponnesischer Städte die Mädchen ihre heiligen Tänze aufzuführen. Der von der Kunst hierfür geschaffene Typus erfreute sich großer Beliebtheit und ward auch unter die formelhaft gewordenen Motive der römischen Dekorationskunst aufgenommen.

Vgl. Campana Opere in plastica T. 4. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst[4] II, 2 T. 20, 214a, S. 151. Hauser Neuattische Reliefs S. 94 f. v. Rohden a. a. O. S. 10 f.

1679 (841) **Terrakottaplatte, Tierkämpfe im Zirkus.**

Den architektonischen Hintergrund der Szene bilden links ein säulengetragener Bau, aus dessen Fensterbogen (Loge) zwei Zuschauer mit lebhafter Teilnahme herabsehen, rechts ein von zwei Pfeilern getragenes Gestell, auf dem 7 eiförmige Gegenstände aufliegen (vgl. über diese Vorrichtung Band I S. 219), ferner eine korinthische Säule, auf der sich eine weibliche Statue erhebt. Zwischen den Säulen des Untergeschosses des Zuschauerraumes bricht eine Löwin hervor und springt von rückwärts gegen einen behelmten Gladiator an, welcher, nach der andern Seite gewendet, sich eben mit Schild und Schwert gegen einen von rechts heranstürmenden Löwen zur Wehr setzt; ein zweiter Gladiator (mit flachem Hut) eilt hinter diesem her

und trifft ihn mit der Lanze im Nacken; unter dem Löwen liegt vornüber niedergestürzt die nackte Gestalt eines Mannes.

Campana Opere in plastica T. 93 rechts. v. Rohden a. a. O. T. 4 LXXIV S. 140 276. S. 22*.

1680 (838) **Terrakottaplatte, Stieropfernde Niken.** Vgl. Museums-Nr. 938. 896, 880, 882, 877, 878, 1088.

Diese Gruppe, die in mancherlei Varianten und in allen Denkmälergattungen wiederkehrt, ist hier rein dekorativ verwendet.

v. Rohden a. a. O. T. XCII. CV S. 67. 285. 291.

1681 (935) **Bruchstück einer Terrakottaplatte, Theaterszene**

Das Relief stellte eine Komödienszene vor der Dekorationswand (Proskenion) des Theaters dar. Erhalten ist nur das l. Drittel vollständig, von dem andern Teil die oberen Partien. Die Vorderwand des Schauspielhauses ist als eine von drei Türen durchbrochene Quaderwand gebildet. Korinthische Säulen, die der Wand vorgestellt sind, tragen ein Gebälk, das über den Säulen zwischen den drei Türen vorgekröpft erscheint. Über den Türen sitzen kleine Giebel auf, auf den horizontalen Teilen des Daches stehen Gefäße. Girlanden laufen von Kapitell zu Kapitell. Auf einem vor der l. Tür stehenden Altar sitzt ein Schauspieler in Maske und Kostüm eines Sklaven, der sich offenbar aus Furcht vor drohender Strafe in den Schutz der geheiligten Stätte geflüchtet hat. Rechts vor der mittleren und der rechten Türe standen, wie vollständigere Exemplare dieser Platte zeigen, zwei Männer in heftiger Streitrede. Vgl. oben n. 1481.

Dörpfeld u. Reisch Das griechische Theater S. 360. Puchstein Die griech. Bühne S. 27. v. Rohden a. a. O. S. 143.

1682 (933) **Terrakottaplatte, Pelops und Hippodameia.**

Vgl. Band I S. 278 n. 444.

v. Rohden a. a. O. S. XXIII S. 117f. 250.

1683 (934) **Terrakottaplatte, Theseus und Aigeus.**

Dieses Relief wurde einst auf Nestor gedeutet, der dem verwundeten Machaon einen Labetrunk reicht (Ilias X 624ff.). Die richtige Erklärung gibt die Theseussage. Theseus, fern von seiner Heimat in Trozen aufgewachsen, ist nach Athen zurückgekehrt und lebt unerkannt bei seinem Vater Aigeus. Nur dessen zweite Frau, die ränkesüchtige Medeia, weiß um die Abkunft des Fremdlings und sie veranlaßt durch allerlei Vorspiegelungen den Aigeus, jenem einen Gifttrank reichen zu lassen; aber im entscheidenden Augenblick erkennt Aigeus seinen Sohn an der Scheide des Schwertes, das er selbst in Trozen zurückgelassen hat. Diesen Augenblick führt uns das Bild vor Augen; schon setzt Theseus, der auf dem Stuhle sitzt, die Schale an den Mund, da tritt der greise Aigeus eilig auf ihn zu, faßt mit der R. die Schale

und packt mit der L. den Sohn beim Arme; neben ihm steht aufmerksam zuschauend eine jugendliche Frauengestalt.

Campana Opere in plastica T. 68. Combe Terracottas of the Brit. Museum T. XII, 20 (erweitert). v. Rohden a. a. O. T. LII S. 100. Vgl. Overbeck Gallerie her. Bildwerke S. 421. Ann. d. Inst. 1863 S. 459 (Rutgers). Arch. Zeit. XLIII 1885 S. 282f. (Michaelis). Baumeister Denkmäler d. klass. Altertums III S. 1794.

1684 (931, 932) **Terrakottaplatten, Trauernde Penelope, Odysseus' Fußwaschung.**

Die beiden Bilder sind offenbar als Gegenstücke komponiert und gehen in letzter Linie auf Werke der großen Kunst des fünften Jahrhunderts zurück. In dem einen Bilde sitzt Penelope auf einem Stuhl, unter dem der Arbeitskorb steht, trauernd in sich versunken, in der Haltung der bekannten Relieffigur (Band I S. 55 n. 89); hinter ihr steht die Amme Eurykleia. Auf dem links fehlenden Stücke der Platte war, wie ein vollständiger erhaltenes Exemplar zeigt, noch eine Gruppe von zwei Dienerinnen dargestellt.

Auf der zweiten Tafel ist die Szene, wie Eurykleia bei der Fußwaschung ihren Herrn an der Narbe erkennt, mit dramatischer Lebendigkeit dargestellt. Die Amme hat in freudigem Schreck das Waschbecken umgestoßen; aber noch ehe sie aufspringen und rufen kann, drückt Odysseus sie gewaltsam nieder und hält ihr den Mund zu, indem er sich gleichzeitig umblickt, sorgend, daß noch jemand den Vorgang bemerkt und verstanden haben könnte; denn hinter ihm steht mit Chiton und Ziegenfell angetan der Hirte Eumaios, der in der L. den Wanderstab, in der R. einen kleinen Napf trägt. Neben dem Stuhl des Odysseus liegt schlafend ein Hund; ihn hier anzubringen, wurde der Künstler gewiß durch die Erinnerung an den treuen Argos veranlaßt, der seinen Herrn zuerst erkannt hat (Od. XVII 291). Offenbar hat der Erfinder der Komposition, ohne sich genau an die Erzählungen der Odyssee zu binden, den heimgekehrten Odysseus umgeben von allen ihm treu gebliebenen Hausgenossen darstellen wollen.

v. Rohden a. a. O. T. XXVIII S. 110. 252. Vgl. Thiersch Epochen der Kunst[2] S. 430, 4. Winckelmann Monum. inediti I T. 161 S. 217 (die Fußwaschung). Campana Opere in plastica T. 71 und 72 (auf der Platte mit Penelope links noch zwei Dienerinnen). Baumeister Denkmäler d. klass. Altertums II S. 1043. Ann. d. Instit. 1867 S. 334 (Helbig); 1872 S. 203ff. (Conze). Jahrbuch d. arch. Instit. II S. 171 (Dümmler).

1685 (927. 928) **Terrakottaplatte, Brustbilder von vier Göttern** (ein vollständiges Exemplar und ein fragmentiertes).

Einerseits sind der behelmte Ares und Zeus mit dem Szepter, andrerseits Hera (mit Diadem und dem schleierartig über den Hinterkopf gezogenen Mantel) und Athena (mit Helm und Aegis) einander gegenübergestellt.

v. Rohden a. a. O. T. XCIV S. 3. 295.

1686 (863, 873, 879) **Bruchstücke von Terrakottaplatten, Säulenhalle mit Statuen.** Vgl. n. 1688.

Dritte Abteilung.

1687 (1014) **Plattenfragment mit Architekturdarstellung.**

Über einem Giebel sehen wir auf hohem Sockel eine Statuengruppe (Victoria neben einem Viergespann), auf dem flachen Dach daneben eine Reiterstatue. Das Ganze stellte also einen Torbogen mit anschließenden Säulenhallen oder einen dreigeteilten Triumphbogen dar.

v. Rohden a. a. O. S. 154. Vgl. Campana Opere in plastica T. 89.

1688 (867, 868, 922) **Bruchstücke von Terrakottaplatten, Säulenhalle mit Statuen.**

Die Bruchstücke gehören, ebenso wie die in der anderen Abteilung ausgelegten Stücke (n. 1686), zu zwei in der Hauptsache gleichartigen, in Einzelheiten verschiedenen Typen von Terrakottaplatten, die einen Ausschnitt einer mit Statuen gschmückten korinthischen Säulenhalle zeigen. Bei dem einen Typus steht im mittleren Intercolumnium eine Heraklesstatue, bei dem zweiten die Statue eines Athleten mit Palmzweig. In den übrigen Intercolumnien sehen wir Amphoren und Hermen sowie Athletenstatuen in verschiedenen Bewegungsmotiven, die uns zum Teil durch statuarische Repliken als Kopien berühmter Originale erkennbar sind. Aus der Auswahl dieser Statuen ergibt sich, daß die dargestellte Halle als Säulenhalle einer Palästra anzusehen ist. Vgl. Band II S. 216.

Campana Opere in plastica T. 94f. v. Rohden a. a. O. S. 145f.

In den Schränken rechts von dem Eingange sind in der oberen Reihe Votivtiere (darunter eine säugende Sau) aufgestellt, ferner

1689 **Terrakottastatuetten.**

Hervorzuheben sind die Gruppe von Eros und Psyche, Ganymedes mit dem Adler, eine Athenestatuette.

Eros und Psyche: Winter Die Typen der figürlichen Terrakotten II S. 230[2].

1690 **Buccheroschalen mit seitlichen Stützen.**

Gefäße, deren Schalenbecken, in Nachahmung der Metalltechnik, von mehreren streifenartigen oder figürlich gestalteten Stützen getragen werden, sind in der Buccherokeramik zahlreich vertreten. An dem einen der hier aufgestellten Exemplare sind die Stützen als Streifen gebildet, die mit einem Greifen verziert sind, an einem anderen dienen weibliche Figuren als Stützen, vgl. Band I S. 335 n. 558.

Vgl. Pottier Catal. des vases du Louvre I S. 350. Walters Hist. of anc. pottery II S. 303. Röm. Mitteil. d. archäol. Instit. XII T. I S. 26f. (Petersen).

1691 **Calener Omphalos-Schale mit Reliefs.**

Rings um den Omphalos sehen wir im Innern der Schale ein von Niken in schneller Fahrt gelenktes Viergespann, darin Athene, Ares, Herakles und noch einmal Ares. Vgl. Band I S. 339 n. 566.

Pagenstecher Die calenische Reliefkeramik S. 71.

In den mittleren Reihen des Schrankes stehen Tongefäße korinthischer und korinthisierender Art, schwarzfigurige Vasen (darunter eine Amphora mit dem Kampf des Theseus gegen den Minotaurus), ferner

1692 **Altertümliches Salbgefäß in Gestalt eines behelmten Kriegerkopfes.**

Das sorgfältig modellierte und bemalte Gefäß wird einer ostgriechischen (rhodischen?) Fabrik aus der Wende des 7. und 6. Jahrhunderts v. Chr. entstammen. Gleichartige Stücke sind auf Rhodos Thera, Kos und an verschiedenen Punkten Italiens zutage gekommen.

Monum. ant. dei Lincei XIV S. 271 (Paribeni). Vgl. Gaz. archéol. 1880 S. 145, 160. Rev. archéol. 1883 I S. 348 (Heuzey). Perrot-Chipiez Hist. de l'art III S. 676. 697. Dumont-Chaplain Hist. de la céram. gr. I S. 198. Röm. Mitteil. d. d. arch. Inst. V S. 320 (Reisch). Pottier Catalogue d. vases du Louvre I S. 151.

1693 **Polychromes Salbgefäß in Gestalt eines Achelooskopfes.**

Der gehörnte Kopf scheint an einem Stiernacken anzusitzen, so daß er wohl als das Haupt eines stiergestaltigen Mischwesens nach Art der Flußgötter anzusehen ist. Das Stück gehört nach Zeit und Herkunft mit n. 1692 zusammen.

Monum. ant. dei Lincei XIV S. 276 f. (Paribeni).

1694 **Rotfiguriger Krater, Artemis Phosphoros(?).**

Die mit großen Flügeln ausgestattete Frau auf der Vorderseite, die mit einer Fackel in der L. durch die Lüfte schwebt und von einem vor ihr auf dem Boden laufenden Rehkalbe begleitet wird, ist als Artemis Phosphoros gedeutet worden, obwohl die Beflügelung in der Zeit, in der die Vase gemalt wurde (um 450 v. Chr.), sonst kaum für Artemis nachweisbar ist. Auf der Rückseite ist eine fliehende Frau dargestellt. Das Gefäß war schon im Altertum gebrochen und mittelst Bronzespangen in grober Weise geflickt worden.

Monum. ant. dei Lincei XIV S. 306 (Paribeni).

1695 **Rotfigurige Schale, Szenen aus dem Frauenleben.**

Im Innenbilde sehen wir eine sitzende Frau, die einen Spiegel in der L. hält, und vor ihr einen großen Arbeitskorb. Von den stark zerstoßenen Bildern der Außenseite zeigt das besser erhaltene zunächst links eine Frau, die sich eine ungewöhnlich lange Binde um den Kopf legt, vor ihr einen Jüngling in heftiger Gestikulation, rechts eine Frau, die einen Faden vom Spinnrocken zieht. Mitte des 5. Jahrhunderts.

Monum. ant. dei Lincei XIV S. 301, 8 (Paribeni).

1696 (1480) **Zwei Schüsseln mit je drei aufgemalten Fischen.**

Diese Schüsseln, deren Bilder ihre kulinarische Zweckbestimmung veranschaulichen, gehören der letzten Zeit der unteritalischen Keramik an.

Vgl. Furtwängler Berliner Vasensammlung S. 963 f. Walters History of anc. pottery I S. 467, II S. 186.

Unter den mannigfachen Gefäßen mit eingeritzten und aufgemalten Inschriften mögen noch hervorgehoben werden:

1697 **Tönerne Urnen** mit altlateinischen Aufschriften.

Diese Urnen wurden mit vielen anderen gleichartigen zusammen in der Vigna S. Cesario an der Via Appia im Jahre 1752 gefunden. Nach den Angaben des Finders bargen sie nicht die Aschenreste der Toten, sondern einzelne abgeschnittene Knochen (*ossa resecta*). Außen ist auf jedem Gefäß der Name des Verstorbenen und das Datum seines Todes eingeritzt in Buchstaben, die in das 2. oder 1. Jahrhundert v. Chr. weisen.

De Ruggiero Catalogo S. 94 n. 352. Corp. Inscript. Lat. I S. 822f.; VI 2 S. 1103 n. 8211ff. Dessau Inscr. Lat. sel. II 7839.

In den unteren Reihen:

1698 **Römische Tonlampen.**

Darunter mehrere mit interessanten Reliefdarstellungen, einige mehrdochtige, sowie etliche mit Bleiglasur überzogene Stücke.

1699 **Schalenförmige Sparbüchsen aus Ton.**

Über die Form dieser Sparbüchsen vgl. Band I S. 338 n. 563. Eines der hier ausgestellten Exemplare zeigt auf dem Deckel in Relief eine Victoria mit einem Zweig (in der L.) und einem Rundschild (in der R.), auf dem in stark verwischten Buchstaben die Aufschrift steht: *annum novum faustum felicem*; sie war also bestimmt, als Neujahrsgabe verschenkt zu werden. Ein zweites Stück zeigt unterhalb des Einwurfschlitzes einen Mercur mit Heroldstab und Beutel, ein drittes Mercur innerhalb eines Tempelchens, das durch vier Säulen mit einem Giebeldach darüber angedeutet ist. Vgl. oben n. 1485.

Jahrbuch d. archäol. Institut. XVI 1901 S. 178f. (Graeven).

Mittelschrank.

Im ersten Fache sind unter den mannigfachen Glasgefäßen hervorzuheben

1700 (1030) **Bruchstücke einer Glasschale mit flachausgeschnittenen Reliefs.**

Die Schale, die ein ausgezeichnetes Beispiel des antiken Glasschliffes mit Gravierung bildet, wird durch ein fein gearbeitetes Rahmenwerk in eine Reihe von Bildfeldern geteilt, welche Szenen des Seelebens (fischende, badende, kahnfahrende Figuren) darstellen.

De Ruggiero Catalogo S. 253 n. 7.

Im zweiten Fache sind Elfenbein- und Bernsteinschnitzereien, sowie zahlreiche Spielwürfel vereinigt. Im dritten Fach: korinthische Alabastra und Aryballoi, Tierfiguren aus Ton, ferner:

1701 (474) **Schwarzfigurige Amphora, Herakles als Kitharöde.**

Herakles (in der üblichen Ausrüstung mit Löwenfell und Köcher) besteigt, die Kithara spielend, ein hohes Postament (Bema), zu dessen

beiden Seiten auf Klappstühlen links Hermes, rechts vor Herakles Athene sitzen. Auf der Rückseite sehen wir einen Jüngling, der mit seinem Pferde vor einen sitzenden Greis (seinen Vater) hingetreten ist, während hinter ihm eine Frau (wohl die Mutter) in der vorgestreckten R. einen Kranz hält. Man kann zweifeln, ob wir hier ein typisches Bild eines Epheben, der vom Kampffeld ins Vaterhaus zurückkehrt, oder die individualisierte Darstellung eines der Dioskuren zu erkennen haben, deren Heimkehr in ähnlicher Auffassung auf der berühmten Exekiasvase des Vatikans (Band I S. 304 n. 480) veranschaulicht wird. Der Art des Exekias steht die Amphora n. 1701 in Form, Ornament und Zeichnung sehr nahe, ohne doch die gleiche technische Meisterschaft, wie die signierten Stücke dieses Malers, zu erreichen.

Monum. ant. dei Lincei XIV S. 283 f. (Paribeni).

1702 (486) **Rotfigurige Schale, Jünglinge in der Palästra.**

Aus der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts.

Monum. ant. dei Lincei XIV S. 305 (Paribeni).

1703 **‚Rhodischer' Teller mit Tierfriesen.**

Im Innern ist die Mittelrosette zunächst von einem ornamentalen Streifen, dann von drei Zonen weidender Tiere umgeben; im ersten und dritten Streifen erkennen wir Wildziegen, im zweiten Damhirsche. Die stark zerstörte Außenseite war oben ebenfalls mit einem Streifen weidender Ziegen, darunter mit einem ornamentalen Streifen verziert. Der Teller ist ein ausgezeichnetes Erzeugnis einer ostgriechischen Werkstatt des 7. Jahrhunderts und gehört in den Kreis der Keramik, als deren Ausgangspunkt man Rhodos oder Milet betrachtet.

Monum. ant. dei Lincei XIV T. XXVI S. 279 (Paribeni). Vgl. Perrot-Chipiez Histoire de l'art IX S. 681.

Saal LIII.

Im Mittelschranke und in den Vitrinen an der Wand:

1704 **Altitalische und altrömische Kupferbarren und Geldstücke.** In der Abteilung I des Mittelschrankes liegen formlose Kupferstücke (*aes rude*), deren Wert jeweilig beim Kauf und Verkauf durch die Wage bestimmt werden mußte (*aestimare, per aes et libram*); in der Abteilung II einige flache „gemarkte Kupferbarren" (*aes signatum*), die aus viereckigen Formen gegossen und wegen ihrer auf beiden Seiten angebrachten Relief-Embleme (Dreifuß, Flügelpferd, Hermesstab, Schild, Anker) als staatlich kontrollierte Stücke von Wertmetall angesehen werden (etwa aus der 2. Hälfte des 4. und dem Anfange des 3. Jahrhunderts); sie gehören verschiedenen mittelitalischen Städten an, der Barren mit dem Pegasus trägt die Aufschrift *Romanom*. In der Abteilung III und IV liegen Stücke des sogen. *aes grave;* die meisten sind mit Wertzeichen versehen, die römischen sind durch das Schiffsvorderteil auf dem Revers kenntlich, während auf der Vorderseite bei den verschiedenen

Wertgrößen verschiedene Typen erscheinen; sie sind in älterer Zeit noch gegossen, seit 217 v. Chr. (die kleinsten Nominale schon etwas früher) geprägt worden. Die Münzeinheit ist der *as*, der in zwölf *unciae* geteilt wird; sein Gewicht, das anfänglich dem Pfunde (*pondo* = 327½ gr) gleich war, ist im Laufe der beiden folgenden Jahrhunderte bald allmählich, bald sprunghaft verringert worden (bis zum *Uncial-* und *Semuncial-As*). Ein großer Teil des *aes rude* und der hier vereinigten Geldstücke stammt aus einem Massenfund metallener Weihgeschenke am Lago di Bracciano (vgl. n. 1757f.) und liefert uns so den Beweis, daß die dortigen Bäder schon im dritten Jahrhundert v. Chr. viel besucht worden sind.

Vgl. Marchi L'aes grave del Museo Kircheriano (Rom 1839). Marchi La stipe tributata alle divinità delle Acque Apollinari (Rom 1852). Mommsen Geschichte d. röm. Münzwesens 1860. (Französische Ausgabe von Duc de Blacas 1865—75). R. Garrucci Le monete dell' Italia antica 1885. Babelon Descript. des monnaies de la République rom. 1885. Milani Aes rude, signatum e grave, Rivista ital. di numismat. IV 1891 S. 3f. Haeberlin Aes grave, Das Schwergeld Roms und Mittelitaliens 1910. Willers Geschichte der röm. Kupferprägung 1910 S. 17ff.

In den niedrigen Schaupulten V—IX:

1705 **Aes grave etruskischer, umbrischer und kampanischer Städte** (wohl sämtlich erst aus der Zeit der Oberherrschaft Roms).

Die Typen sind verschieden je nach den verschiedenen Wertzeichen und je nach den verschiedenen Städten und Münzstätten (die noch nicht alle sicher bestimmt werden konnten).

Vgl. die Literatur zu n. 1704. Pauly-Wissowa Realenzyklopädie II S. 1499 (Kubitschek).

In dem Schaupulte beim Fenster sind zahlreiche geschnittene Steine und Glaspasten ausgelegt.

De Ruggiero Catalogo S. 220ff. 246ff.

Im Wandschranke zwischen den beiden Türen liegen im ersten Fach verschiedene Bronzetafeln mit Inschriften.

Im zweiten Fach:

1706 **Bleitafel mit Liebesverwünschungen.**

Dem Charakter der Kursivschrift nach gehört die Tafel etwa der Mitte des letzten vorchristlichen Jahrhunderts an. „Wie der Tote, in dessen Grab das Täfelchen niedergelegt ward", — so ungefähr lautet der pathetische Erguß der eifersüchtigen Liebhaberin — „nicht reden noch sprechen kann, so soll Rhodine für M. Licinius Faustus tot sein, und nicht reden noch sprechen können. So wenig der Tote bei Göttern noch bei Menschen Zugang erhält, so wenig soll Rhodine bei M. Licinius Zugang finden; soviel soll sie ihm gelten, wie der Tote, der hier begraben liegt. Vater Pluton, dir verwünsche ich Rhodine, daß sie immer verhaßt sei dem M. Licinius Faustus. Dir verwünsche ich auch den M. Hedius Amphio, den C. Popillius Apollonius, die Vennonia Hermiona, die Sergia Glycinna."

1852 in einem Grabe der Vigna Manenti an der Via Latina gefunden. De Ruggiero Catalogo S. 61, n. 195. Vgl. Corp. Inscript. Latin. I n. 818; VI n. 140. Dessau Inscr. Lat. sel. II 8749. Audollent Defixionum tabellae S. 196 n. 139.

1707 **Sechseckiges Bleigewicht mit griechischen Inschriften.**

Das sechseckige Bleigewicht (384 Gramm) wird durch die griechische Aufschrift nach der Amtszeit eines Magistrats datiert, dessen Name und Titulatur anderweitig nicht bekannt ist, so daß die Heimat dieses Gewichtsstückes sich noch nicht genauer bestimmen läßt. Vgl. n. 1708.

1708 **Viereckiges Bleigewicht.**

Das Gewicht (600 gr statt des Sollgewichtes von 655 gr) hat die Aufschriften *Ἰταλικόν* einerseits, *Λίβειτρον* (d. h. italische Bilibra, Doppelpfund) andrerseits, mit den Namen eines römischen Beamten (Statthalters?) T. Iu(lius?) Clatius Severus und eines Agoranomen (Menestheus).

Die Bilibra soll bei den foci dell' Astura zwischen Porto d'Anzio und dem Cap Circeo, das Gewichtstück n. 1707 in der Nähe des Albaner Sees gefunden worden sein. Vgl. Secchi Campione d'antica bilibra Romana (Rom 1835). De Ruggiero Catalogo S. 58 n. 191f. Annali d. Instit. 1865 S. 191 (Schillbach). Inscriptiones Graecae XIV n. 2417, 1 u. 2. Cagnat Inscript. Graecae ad res Rom. pertin. I 524. Monumenti antichi dei Lincei I S. 157ff. (Gamurrini).

1709 **Bronzetafel mit Inschrift in faliskischem Alphabet.**

Die Inschrift lautet: *Menerva . sacru . La . Cotena . La. f . preto(r). de . zenatuo . sententiad . vootum . dedet . cuando . datu . rected . cuncaptum*, d. h. etwa: Der Minerva geheiligt. Lars Cutenius, Lars' Sohn, Praetor, hat auf Senatsbeschluß das Gelübde getan. Wie es getan war, ist es ordnungsmäßig erfüllt worden (?). In der Sprache der Inschrift scheint eine Vermengung von lateinischer und faliskischer Mundart, die dem Lateinischen nächstverwandt ist, vorzuliegen.

Aus Santa Maria de Falerii; die eine Hälfte 1860, die andere zehn Jahre später gefunden. De Ruggiero Catalogo S. 56 n. 188. Zvetaieff Inscript. Italiae mediae dialecticae (1884) S. 58 n. 68. Corp. inscript. Latin. XI n. 3081. Deecke Die Falisker S. 156. Dessau Inscript. Lat. sel. n. 3124. Diehl Altlatein. Inschriften n. 128.

Im dritten Fach:

1710 **Magischer Nagel.**

Auf seinem Nagel sind mannigfache Tierdarstellungen und Inschriften gnostischen Charakters angebracht, die zeigen, daß der Nagel in denselben Vorstellungskreis wie die Abraxas-Steine entstanden ist.

De Ruggiero Catalogo S. 63, 198. Vgl. Bull. d. antiq. de France 1894 S. 292 (Blanchet). Wünsch Zaubergerät aus Pergamon S. 43f.

1711 **Buch aus Blei.**

Die beiden Deckelflächen tragen in der Mitte eine Büste in Relief, die vordere die einer Frau mit Schleier, die hintere die eines bärtigen Mannes. Darinnen befinden sich sieben durch ein Scharnier befestigte dünne Bleitafeln, welche auf beiden Seiten mit einem unverständlichen Gemenge griechischer, lateinischer und italischer Buchstaben beschrieben sind und im oberen Drittel jeder Seite je zwei eingeritzte

menschliche oder tierische Figuren oder Symbole zeigen. Das Stück, dessen Herkunft nicht aufgeklärt ist, wird als mystisches Buch basilidianischer Gnostiker erklärt. Stil und Schrift zeigen jedoch einen sehr auffälligen Charakter, so daß man wohl das Ganze als eine Fälschung neuerer Zeit wird ansehen dürfen.

Vgl. De Ruggiero Catalogo S. 63—79 n. 199.

1712 **Eiserner Reif mit Inschriftplättchen.**

An dem Eisenreif hängt ein bronzenes Plättchen mit der Aufschrift: *fugi, tene me, cum revocaveris me dm* (domino meo) *Zonino, accipis solidum*, d. h. „ich bin entlaufen, halte mich fest, bringst du mich meinem Herrn wieder, so erhältst du einen Solidus". Daß Reifen mit ähnlichen Aufschriften bestimmt waren, von Sklaven am Hals (oder Arm?) getragen zu werden, damit sie im Falle des Entlaufens leichter wieder eingebracht werden könnten, ist durch eine Reihe von Beispielen sichergestellt. Bei dem Exemplar n. 1712 kann man wegen des kleinen Durchmessers des Reifens und der Geringfügigkeit der ausgesetzten Summe zweifeln, ob die Inschrift einem flüchtigen Sklaven oder einem Hunde galt.

De Ruggiero Catalogo S. 137 n. 508. Bruns Fontes iuris Romani[6] S. 320. Corp. Inscript. Latin. XV 7194. Dessau Inscr. Latin. sel. II 8731. Vgl. Fröhner Coll. Dutuit T. 75 S. 45. Berl. phil. Wochenschr. 1907 S. 1215.

Im vierten Fach sind verschiedene Stempelmatrizen, im fünften mannigfache Bleigegenstände ausgelegt, darunter Votivfigürchen der Athene.

Im untersten Fach:

1713 **Gußform für Bleifiguren.**

Die Form aus Palombinostein (vgl. Bd. I S. 335 n. 564), die das Negativ für einen von zwei Pferden gezogenen Wagen und drei auf einer Stange sitzende Figürchen trägt, diente wohl zur Herstellung eines kleinen Spielzeuges.

De Ruggiero Catalogo S. 219, 10.

Rechts von dem Durchgang in dem Korridor LIV:

1714 (3924) **Relief aus mehrfarbigem Marmor.**

Vor einem Torbau steht ein Jüngling mit seinem Pferde; die Figur des Jünglings und ein Stück des Pferdehinterteils sind aus der graugelben Schicht des Steines gearbeitet, der übrige Teil der Platte ist rot. Das Relief erinnert an das früher auf Antinous gedeutete Grabrelief der Villa Albani n. 1877, das wiederum einem argivischen Relief mit dem Doryphoros des Polyklet nahesteht. Durch den architektonischen Hintergrund sowohl wie durch sein Material wird es der Gattung der seit der hellenistischen Zeit beliebten dekorativen Reliefbilder zugewiesen. Die Arbeit ist römisch.

Das argivische Relief: Athen. Mitteilungen d. arch. Instit. II T. 13. Friederichs-Wolters Berliner Gipsabgüsse n. 504.

An den Wänden auf Konsolen:

1715 (7873) **Marmorstatuette einer kleinasiatisch-griechischen Naturgöttin.**

Ergänzt der Kopf mit dem daraufliegenden Gewand und der Turmkrone, der Hals und beide Hände; ferner einige Partien an den Reliefs des Gewandes.

Die Figur ist nach der Weise der alten Idole in steifer Haltung mit enggeschlossenen Füßen und vorgestreckten Unterarmen gebildet. Vom Kopfe, der mit Kranz oder Diadem geschmückt zu ergänzen ist, fällt hinten ein langer Mantel bis auf den Boden herab. Über den Ärmelchiton ist ein schweres Obergewand gelegt, das mit einem breiten Reliefstreifen geziert ist; dieser zerfällt in Nachahmung von Stickereien, die an jenen alten Kultbildern wohl in Holzschnitzerei oder getriebener Arbeit wiedergegeben waren, von oben nach unten in vier Bildfelder, die in Widerspruch mit dem Gesamtcharakter der Figur freie Motive einer jüngeren Kunstentwicklung zeigen. Im ersten Felde sehen wir die Brustbilder einer Frau und eines Jünglings (Selene und Helios oder Aphrodite und Ares?), im zweiten die drei Chariten mit verschlungenen Armen in der bekannten Anordnung, im dritten eine auf einem Seebocke reitende halbentblößte Frau (wohl Aphrodite als Meerbeherrscherin), deren Schleier sich bogenförmig über ihrem Kopfe bauscht; im vierten drei geflügelte Eroten mit nicht deutlich erkennbaren Attributen. Auch das Relief der Basis (zwei Tauben, die eine Girlande halten) ist dem Kreis der Aphrodite entlehnt. Die Reliefbilder des Gewandes sollen offenbar die verschiedenen Reiche der Welt (Himmel, Erde, Meer) versinnbildlichen, als deren Beherrscherin die Göttin gedacht ist. Wir dürfen in der Statuette ein Bild der im Kulte Vorderasiens heimischen Naturgöttin erblicken, die an einzelnen Orten zu Aphrodite in Beziehung gesetzt wurde, so, wie die in ihrem Wesen auf das engste verwandte Göttin von Ephesus von den Griechen als Artemis bezeichnet wurde; auch der bildliche Typus selbst ist gewiß beeinflußt von den gräzisierten Idolen jener ephesischen Artemis (vgl. Band I S. 222 n. 337). Da eine unserer Statuette ähnliche Figur seit der augusteischen Zeit auf Münzen der karischen Stadt Aphrodisias erscheint, so ist die Vermutung ausgesprochen worden, daß der Typus der Statuette, der noch durch eine Anzahl von ähnlichen Figuren vertreten ist, auf ein Tempelbild in Aphrodisias zurückgehe.

Athen. Mitteil. d. d. arch. Instit. XXII T. 12 J. S. 363 f. (Fredrich). Vgl. Denkschriften d. Wiener Akad. d. Wissensch. XIX (1870) S. 41 ff. (Jahn, Europa). Berichte d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1868 (Jahn, Codex Pighianus) S. 177 f. Friederich Wolters Berliner Gipsabgüsse n. 1551. Fröhner Collection H. Hoffmann T. 23. de Ridder Collection de Clercq IV T. 28 f.

1716 (7892) **Statuette des Silvanus.**

Der bärtige Gott, der einen kurzen gegürteten Chiton und Schuhe trägt, ist durch den Pinienzweig in der L. und das schräg um den Oberleib gelegte fruchtgefüllte Gewandstück charakterisiert.

Vgl. Roscher Lex. d. Mythologie IV S. 835 (Peter).

1717 (7890) **Statuette der Athena.**

Der Kopf ist antik aber nicht zugehörig. Am Körper sind der r. Arm, der l. Unterarm und das ganze untere Drittel ergänzt.

Der Torso der Figur aus italischem Marmor, an dem der Kopf eingelassen, der r. Arm sowie der l. Unterarm besonders angesetzt waren, rührt von einer Replik einer künstlerisch hervorragenden Athenastatue aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. her, die uns besonders durch die jetzt in Paris befindliche Athena Medici bekannt geworden ist.

Jahreshefte d. österr. archäolog. Institt. XI Abb. 68 S. 185 (Amelung).

1718 **Statuette eines Asklepios.**

Kopf, Füße und Arme sind ergänzt.

Der Torso ist eine Replik einer durch andere Kopien bekannten Asklepiosstatue der hellenistischen Zeit. Vgl. n. 1015 u. 1340.

Furtwängler, Masterpieces of gr. art S. 188³. Röm. Mitteil. d. archäol. Institt. XVIII S. 4 (Amelung).

Korridor LIV.

Bronzen.

Unter den jetzt im großen **Wandschrank** an der rechten Wand aufgestellten Statuetten und Statuenfragmenten findet sich wenig Bedeutendes; manches aus älterem Besitz stammende Stück ist von zweifelhafter Echtheit. Die Typen der Beleuchtungsgeräte, Gefäße, Henkel und Attachen, die hier zahlreich vertreten sind, wird man bequemer im Museo Gregoriano studieren. Wir heben aus den vielen Stücken nur einige wenige von eigenartigem Interesse hervor.

Erste Abteilung.

1719 **Zwei Kerzenhalter.**

Über die Form dieser Kandelaber vgl. Band I S. 355. Der eine wird von der Figur eines Diskobolen, der andere von der Figur eines langhaarigen Mannes, der ein kurzes Schwert in der L. hält, bekrönt.

1720 **Leuchter.**

Der Schaft, an dem eine Taube emporklettert, ruht auf dem Haupte eines nackten Jünglings, der in der gesenkten R. einen Diskos trägt, während er die l. Hand vor die Stirne hält. Der Untersatz wird von drei menschlichen Beinen mit darüber gelegtem Gewand gebildet; vgl. Band I S. 360 n. 597.

1721 **Leuchter.**

Ein Akrobat, der balancierend die Hände ausbreitet, trägt auf seinem Kopfe den Schaft.

1722 **Bronzelampen,** darunter eine in Form eines Stierkopfes, mit einem als Griff dienenden Halbmond zwischen den Hörnern.

Zweite Abteilung.

1723 Altetruskische Bronzegruppe eines Pflügers.

Ein mit Hut, Chiton und Tierfell bekleideter Mann geht hinter einem mit zwei Rindern bespannten Hakenpflug einher; das Joch liegt auf dem Nacken der Tiere unmittelbar hinter den Hörnern auf. Die Seile (die jetzt fehlen) gingen durch beide Hände und durch das Joch. Der Pflug selbst besteht aus einem starken, gekrümmten Stück (*buris*), das aus Holz zu denken ist; an seinem unteren hakenförmig gekrümmten Ende ist mittelst Ringen ein Eisen (oder nur ein Bronzeschuh) befestigt, der als Pflugschar (*vomer*) dient; die Sterze (*stiva*), welche mit dem Krummholz aus einem Stücke besteht, ist mit einem Querholze zum Auflegen der Hände versehen.

Man hat früher in der Gruppe Tarchon erkennen wollen, der nach der etruskischen Sage beim Pflügen den Tages fand (vgl. Band I n. 702), und hat dann auch die nebenstehende kleine Statuette der Minerva als zugehörig betrachtet. Doch hat diese offenbar nichts mit dem Pflüger zu tun. Die etwas schwerfällige aber lebendige Gruppe des Pflügers ist gewiß das Weihegeschenk eines Ackermannes, der darin ein Bild seiner Arbeit veranschaulichen wollte.

Aus der Gegend von Arezzo. Gori Museo Etrusco I T. 200. Micali Antichi monumenti (Florenz 1810) T. 50, Monumenti per servire alla storia (Florenz 1833) T. 114. Müller-Deecke Die Etrusker I S. 218. Baumeister Denkmäler des klass. Altertums I S. 13. Daremberg-Saglio Dictionnaire des antiquités I S. 355. Martha L'art étrusque S. 510. Beschreibung Roms III, 3 S. 496. Vgl. den Pflug aus Telamon, Milani Studi e materiali di archeol. e numism. I S. 127.

1724 Zwei Statuetten gallischer Krieger.

Die eine Statuette zeigt uns einen lebhaft ausschreitenden Krieger, der in der erhobenen R. eine (jetzt verlorene) Waffe, vielleicht eine Axt schwang und mit der L. den Schild vorhält, die andere stellt einen Krieger in ruhiger Haltung mit Lanze in der L., einen länglichen Schild in der R. dar. Beide Krieger, die in ein kurzes hemdartiges Gewand gekleidet sind, tragen an der r. Seite an einem um die Mitte gelegten Gurt ein Schwert, ihre Helme haben die Form von Sturmhauben. Alle diese Eigenarten der Bewaffnung stimmen zu dem Bilde, das wir nach literarischen Zeugnissen von den Galliern gewinnen, so daß wir in den Statuetten Darstellungen gallischer Krieger erkennen dürfen, die ein italischer Künstler gegen Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr. geschaffen haben wird.

Ausonia II S. 281f. (Paribeni). Reinach Répert. de la statuaire IV S. 104, 116.

1725 Taube aus Bronze.

Auf dem r. Flügel ist eine etruskische Inschrift eingeritzt.

Aus Volterra. Bullet. d. Inst. 1845 S. 138. Fabretti Corp. Inscr. Italic. n. 347. Corp. Inscr. Etrusc. n. 53. Torp Etrusk. Beiträge I S. 93. Lattes Correzioni al Corp. Inscr. Etrusc. S. 36.

1726 **Pilosartige Sturmhauben und Visierhelm aus Bronze.**

Der Helm mit festem Nasen- und Wangenschutz mag ein unteritalisch-griechisches Erzeugnis sein aus dem 6. oder 5. Jahrh. v. Chr. Zu den Sturmhauben vgl. Band I n. 611.

1727 **Schleudergeschosse** (darunter auch einige griechischer Herkunft).

Die Griechen und Römer hatten seit alter Zeit Schleuderer im Heere, deren Geschosse von meist olivenförmiger Gestalt aus Stein oder (wie in späterer Zeit gewöhnlich) aus Blei sich an Orten, die einmal eine größere Belagerung durchzumachen hatten, in großer Anzahl zu finden pflegen. Sie tragen häufig Inschriften, die bald einen Volks- oder Stadtnamen, bald den Befehlshaber, bald Nummern und Beinamen der Legion angeben, endlich auch soldatische Witze und Wünsche, drohende oder höhnende Worte, die an den Feind gerichtet sind. Ein großer Teil der hier ausgestellten Exemplare stammt von den in Picenum, insbesondere in dem Gebiet von Asculum geführten Kämpfen des sogenannten Bundesgenossenkrieges (91—88 v. Chr.), ein anderer von der Belagerung der von Lucius Antonius verteidigten Stadt Perusia durch Octavianus (40 v. Chr.). Die Fälschung hat sich dieser Gattung der Anticaglien in ausgiebiger Weise zugewendet; auch von gefälschten Schleuderbleien sind einige Proben hier ausgelegt.

Vgl. Corpus inscript. Latin. I S. 188ff., IX S. 631ff. Ephem. epigraphica VI (Zangemeister). Bergk Inschriften römischer Schleudergeschosse (Leipzig 1876). De Ruggiero Catalogo S. 82ff.

Dritte Abteilung.

Im mittleren Fach:

1728 **Figur eines auf den Händen gehenden Jongleurs.**

Micali Antichi monum. T. 56, 1. Vgl. Sitzungsber. d. sächs. Gesellschaft d. Wissensch. zu Leipzig 1878 S. 132 (Heydemann). Longpérier, Notice des Bronzes du Louvre n. 613. Babelon-Blanchet Catal. des Bronzes de la Biblioth. nat. S. 426 n. 963.

Zwei weitere Statuetten eines rücklings auf Händen und Füßen gehenden Jongleurs stehen im mittleren Fach der fünften Abteilung dieses Wandschrankes.

1729 **Obere Hälfte eines kleinen Skelettes.**

Kleine Skelette, an denen Arme und Beine beweglich angebracht waren, gehörten zu den beliebten Nippsachen der Kaiserzeit; wir wissen, daß sie gelegentlich auch bei Gastmahlen von Hand zu Hand gegeben wurden, um — nach einer alten Sitte (Herodot II 78) — den Spruch zu versinnlichen: Comedamus et bibamus, cras enim moriemur.

Ficoroni Gemm. antiqu. litterat. (Rom 1758) T. VIII, 4 S. 96. Vgl. Longpérier Notice de bronzes ant. du Louvre n. 691. Walters Catalogue of bronzes in the Brit. Museum n. 1682. Monum. ant. dei Lincei V. S. 10 (Lovatelli). Monuments et mémoires de l'acad. des inscr. Fondation Piot V. S. 225f. (Héron de Villefosse).

1730 **Kleine Bronzegruppe eines Popa und eines Camillus.**

Der Popa trägt Opferbeil und Kessel, der Camillus mappa und Schale. Vgl. n. 957, 1177, 1439, 1523.

L'arte II (1899) S. 69 und Fig. 35 auf S. 52 (Wilpert). S. Reinach Répertoire de la statuaire III S. 146.

1731 **Helmzierden in Form von Statuettengruppen.**

Die zwei einander entsprechenden archaischen Statuettengruppen von Kämpfern waren als Zierrat eines altitalischen Helmes in der Weise verwendet, daß zwischen ihnen der Helmbusch befestigt war. Die in demselben Fache befindliche Gruppe eines langhaarigen Jünglings, der ein sich bäumendes Pferd führt, gehört der gleichen Zeit an und diente in ähnlicher Weise als Helmschmuck.

Vgl. Ann. d. Inst. 1874 S. 46f. (Helbig).

1732 **Kopf des Apollon.**

Die Bronze gibt einen Typus der nachpraxitelischen Zeit wieder, in welchem der Gott als anmutiger, schwärmerischer Jüngling aufgefaßt war. Vgl. Band I n. 878.

Vgl. Winckelmann Gesch. d. Kunst V, 5 § 27; VII, 2 § 20. Overbeck Griech. Kunstmythologie IV S. 120 („Apollon mit der Onkosflechte").

1733 **Köpfchen eines bärtigen Gottes** aus vergoldeter Bronze.

Kopie nach einem feinen Original des 5. Jahrhunderts v. Chr.

1734 **Jünglingskopf aus vergoldeter Bronze** (mit einem Reifen im Haar), in römischer Auffassung wohl ein Genius.

Vgl. Winckelmann Gesch. d. Kunst VII 2 § 20.

Im untersten Fach:

1735 **Zwei Paar bronzene Beinschienen.**

1736 **Schönes Pferde-Kopfgeschirr.**

Die Ornamente bezeugen griechischen Ursprung. Das Stück mag in der späteren hellenistischen Zeit in Kampanien verfertigt worden sein.

Vgl. Pernice Griech. Pferdegeschirr (56. Berliner Winckelmannsprogramm 1896) S. 12. Notizie degli scavi 1897 S. 137 (Pasqui).

Vierte Abteilung.

1737 **Bronzener Aufsatz in Gestalt einer Dionysosfigur.**

Die Gestalt des jugendlichen Gottes, der mit Traube und Winzermesser ausgestattet ist, verschwindet von der Hüfte an in einem viereckigen Postament, an dem r. und l. ein Fortsatz in Form eines nach oben hackenartig eingebogenen Fingers ansitzt. Das Stück bildete, wie ähnliche mit Resten von Wagen gefundene Exemplare zeigen, die Bekrönung eines senkrecht eingesteckten Pflockes an der Deichsel oder an dem Joche, wobei die seitlichen Fortsätze zur Aufnahme der Stränge dienten.

Über Stücke gleicher Verwendung vgl. Rev. d. études anciennes 1899 S. 167 (Lechat). Annales de la soc. d'archéol. de Bruxelles 1907 S. 293 (Cumont). Mémoires de la société des antiquaires de France 1909 S. 146f. 186f. (Héron de Villefosse). Perdrizet Bronzes grecs d'Égypte S. 85.

Im mittleren Fach:

1738 **Drei Votivhände aus Bronze.**

Zwei davon sind am Gelenk mit einer Schlange umwunden. Von größerem Interesse ist die dritte Hand; sie ist an der Außen- und Innenfläche, wie an den Fingern mit einer Anzahl von Tiergestalten (Schildkröte, Frosch, Eidechse) und anderen Gegenständen besetzt, welche apotropäische (prophylaktische) — übelabwehrende — Bedeutung haben, hatte also selbst den Charakter eines Amuletts. Es sind über 30 solcher Hände bekannt; immer ist die rechte Hand dargestellt, ihre drei ersten Finger sind ausgestreckt, die zwei letzten eingeschlagen, eine Gebärde, die wohl selbst apotropäischen Charakter hat. Alle diese Hände gehören der späteren römischen Kaiserzeit an. Über ihre religiöse Bedeutung vgl. Band I S. 373 n. 654; Band II n. 1346 u. 1522.

Bonanni, Mus. Kircher. II 25 S. 88. Elworthy, Horns of honour S. 258, 242. Vgl. O. Jahn, Aberglauben des bösen Blickes (Ber. d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1855) S. 101. Arch.-epigraph. Mitteil. aus Österreich II S. 44f. (Dilthey). Monum. ant. dei Lincei I S. 170 (Lovatelli). Babelon-Blanchet Catal. des bronzes de la Bibl. nat. n. 1064. Blinkenberg Archäolog. Studien S. 71, 3; 78, 22; 85 E 22. Rev. arch. 1905 S. 166 (Dussaud). Compte rendu de l'acad. d. inscr. 1906 S. 70ff. (Cumont). Archiv f. Relig.-Wiss. 1911 S. 118f. (Perdrizet). Weinreich, Heilungswunder S. 16ff. Roschers Lex. d. Mythol. IV S. 245ff. (Eisele).

Im untersten Fache unter anderen Spiegeln:

1739 **Birnenförmiger Spiegel mit lateinischen Inschriften.**

Die Zeichnung zeigt einen bekränzten bärtigen Silen mit deutlichen Schweinsohren (*Marsuas*), der hüpfend in der R. einen Weihwedel schwenkt; r. steht auf hohem Postament ein reichdekorierter Krater. Links im Hintergrund ahmt ein kleiner bocksfüßiger Panisk (*Painsscos* lautet die verschriebene Beischrift) possierlich-übertreibend die Bewegung des Silens nach. Neben dem l. Beine des Marsyas läuft von oben nach unten die Inschrift: *Vibis Pilipus cailavit*, „Vibius Philippus war der Graveur" — der übrigens hier gewiß nur eine ihm vorliegende Komposition kopiert hat. Der Spiegel stammt wohl aus dem 3. Jahrhundert v. Chr.; vgl. Band I S. 358.

Aus Palestrina. Monum. d. Instit. IX T. 29, 2. Gerhard-Körte Etruskische Spiegel V T. 45. Vgl. Bullet. d. Instit. 1867 S. 67f. (Benndorf). Corpus inscrip. Latin. XIV n. 4098. Matthies Die pränestin. Spiegel S. 48.

Fünfte Abteilung.

Im mittleren Fache:

1740 **Bronzener Eros auf Seepferd.**

Die Gruppe bildete wohl den Schmuck eines hölzernen Möbelstückes.

Musei Kircheriani Aerea II S. 59 (Contucci).

1741 **Gravierte Ciste, Herakles im Kampfe gegen die Amazonenkönigin.**

Vgl. über die gravierten Cisten Band I S. 358 und unten die Bemerkungen zu n. 1752.

1742 **Drei Cistenfüße** mit einer nackten weiblichen, auf dem r. Bein kauernden Flügelfigur, die ihr Haar ordnet, mit verschiedenen Attributen (Tiermaske, Salbgefäß) zu beiden Seiten.

Vgl. Schumacher Praenestinische Ciste S. 27.

1743 **Kleine Ciste.**

Ihre Füße werden von den Figuren komischer Schauspieler (in Maske, mit Korb in der L.) gebildet. Als Deckelgriff dient eine auf dem Boden sitzende, ganz verhüllte Frauengestalt (im Typus griechischer Frauen des 4. und 3. Jahrhunderts), die einen Sonnenschirm über sich hält.

Aus Bolsena. Vgl. Ann. d. Instit. 1866 S. 179 n. 56 (Schöne).

1744 **Drei Cistenfüße** mit einer Reliefgruppe: Poseidon und Gigant.

Der Gott, der einen jugendlich gebildeten Giganten über das Meer hin verfolgt, hält in der L. den Dreizack, mit der R. faßt er den Schild des Gegners. Ein Seeungetüm mit phantastisch gebildetem Kopf beißt diesen in den l. Schenkel, während ein zweites greifenartiges Ungeheuer neben seinem Haupte sich erhebt und mit dem Schnabel den Rand des Schildes gefaßt hat. Die Gruppe ist eine italische (etruskische oder latinische) Arbeit etwa aus dem 3. Jahrhundert v. Chr.

Aus Palestrina. Gori Mus. Etrusco I T. 124. Inghirami Monum. etruschi III 3 T. 17. Müller-Wieseler-Wernicke Denkm. alter Kunst II T. XVI 1. Vgl. Ann. d. Inst. 1866 S. 191 (Schöne). Overbeck Griech. Kunstmythologie III S. 333. Mayer Giganten und Titanen S. 390.

1745 **Gewölbte Rundschilde aus Bronze** vgl. Band I S. 361 n. 600.

Als Emblem tragen die gewölbten Blechrunde in der Mitte einen (aus dem Blech getriebenen) Löwenkopf oder einen Widderkopf.

Sechste bis neunte Abteilung.

In diesen Abteilungen ist allerlei Bronzegeschirr vereinigt; in der siebenten Abteilung ein- und zweiarmige Wagen (vgl. Band I S. 384 n. 696), Gewichte in Form von Büsten, von abgestutzten Kugeln und flachen Scheiben, eine Sammlung von Schlüsseln, ferner krummzinkige Bronzegabeln (vgl. Band I S. 369 n. 633), Strigiles, sowie alle Arten von Schmuckstücken und Toilettengeräten aus Gräberfunden (zum Teile nicht italischer Herkunft); in der achten Abteilung: Schöpfkellen, eine Kasserole mit zugehörigem Siebe, Löffel, Glocken, eiserne Messer u. a. m.; in der neunten Abteilung:

1746 **Wasserleitungsröhren aus Blei.**

Die Inschriften, welche auf den Röhren stehen, bezeichnen bald die Werkstatt, in der die Röhren verfertigt wurden, bald die Besitzer des Leitungswassers.

Ein Teil der Röhren stammt aus Ostia. Vgl. De Ruggiero Catalogo S. 142ff. Lanciani Le acque e gli acquedotti (Rom 1880). Corpus inscript. Lat. XV 2 S. 906ff.

In der Ecke links:

1747 (7871) **Große altertümliche Bronzeamphora** mit zugehörigem Deckel und Gestell.

Die Ansatzstücke der horizontalen Henkel haben die Form von Händen. Am Körper ist als Applique eine Löwenmaske angebracht, deren Maulöffnung kein Loch in der Wandung des Gefäßes entspricht; da der Löwenkopf auch im Stil unverkennbar von dem übrigen sich unterscheidet, dürfte es sich um eine moderne oder antike Zutat aus späterer Zeit handeln. Das Gefäß selbst stammt etwa aus dem Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr.

1748 **Teile einer Kline,** die willkürlich zu einem Bronzesessel rekonstruiert worden sind.

Antik sind die Metallteile der vier Beine, ferner die beiden Seitenlehnen (fulcra), deren eine oben in einen Eselskopf, die andere in einen Schwanenkopf ausgeht; am unteren Ende der ersteren ist eine bekränzte Silensbüste angebracht. Der an dem Sitzbrett umlaufende Beschlag ist aus mehreren Stücken zusammengesetzt, von denen einige ein schönes Ornament von Mäander und Rosetten (in eingelegtem Silber) zeigen. Für die Form der Kline, zu der die Fragmente zu ergänzen wären, vgl. n. 1643.

Ransom Studies in ancient furniture S. 83. 100 f. Vgl. die Stücke des willkürlich zusammengesetzten bronzenen Biselliums im Konservatorenpalast Bd. I S. 548 n. 962. Babelon-Blanchet Bronzes de la Biblioth. nat. 1156 u. 1830. Göttinger Nachrichten 1896 S. 76 (Mau). Coll. Dutuit S. 17 f. n. 26—28 (Fröhner).

Freistehend an der Wand zwischen Fenster und Tür:

1749 (7860) **Kleine Bronzestatue des Dionysos.**

Der Gott ist jugendlich nackt gebildet, mit Epheukranz im lockigen Haar, einer Nebris auf dem l. Arm und mit Sandalen an den Füßen; er setzt den l. Fuß auf einen kleinen Panther, die R. hielt den Thyrsos, die L. ein Attribut anderer Art. Das Werk gibt einen Typus hellenistischer Zeit wieder; nach der stumpfen Behandlung der Formen, die der Ziselierung entbehren, zu urteilen, ist es modern überarbeitet oder nur ein moderner Abguß einer antiken Bronzefigur.

Musei Kirkeriani Aerea II T. 22 S. 95 (Contucci). Vgl. Winckelmann Kunstgeschichte VII 2 § 20. Von Helbig als moderner Nachguß erklärt.

1750 (7868) **Figur eines nackten Knaben aus römischer Zeit.**

Wie die etwas vorgebeugte Haltung anzeigt, war die Figur bestimmt, mit den vor- und auseinandergehaltenen Armen ein großes Becken zu tragen. Die Figur ist eine mittelmäßige dekorative Arbeit, die in dem Garten einer römischen Villa ihren Platz gehabt haben wird.

Musei Kirkeriani Aerea II T. 20 S. 87 (Contucci).

Davor im Glasschrank:

1751 (67 903) **Bronzener Plattenpanzer.**

Die Brustplatte ist mit drei im Dreieck angeordneten runden Buckeln verziert — eine Dekoration, die auf die Verwendung ähnlich getragener einzelner Schutzscheiben zurückweist. Durch zwei Seitenblätter unter den Achseln und zwei kleinere Plättchen über den Schultern war das Bruststück mit dem Rückenstücke verbunden. Nach dem Ausweise der Grabfunde und Vasenbilder sind solche Panzer von den Bewohnern der Landschaften Italiens, vorzugsweise, wie es scheint, von den Oskern im 4. und 3. Jahrhundert, getragen worden.

Vgl. Schumacher Bronzen zu Karlsruhe S. 138 n. 713. Röm. Mitteil. d. Institt. XI S. 266 XII S. 123 (Petersen). Jahrbuch d. arch. Inst. XXIV S. 149 (Weege). Monuments et mémoires de l'acad. d. inscr. Fondation Piot XVII (1910) T. XIII f. S. 125f. (Merlin).

In dem Glasschrank vor dem ersten Fenster:

1752 **Ficoronische Ciste, Die Argonauten im Lande der Bebryker in Bithynien.** (Vgl. die neben dem Glasschrank aufgehängten Photographien der Zeichnungen der Ciste.)

Diese des künstlerischen Wertes ihrer Gravierungen wegen mit Recht berühmte Ciste kann als das ausgezeichnetste Stück der ganzen Gattung bezeichnet werden; auch durch ihre Größe überragt sie die andern bisher bekanntgewordenen Cisten, mit denen sie übrigens in der Form vollkommen übereinstimmt (vgl. Band I S, 358). Das Gefäß ruht auf drei Löwentatzen, welche einen Frosch platt treten (einer der Füße ist modern). Auf den Ansatzplatten der Füße ist eine Gruppe von Eros zwischen Herakles und Iolaos angebracht. Wie schon die unorganische Art, in der die Flügel an dem Rücken der Mittelfigur ansitzen, vermuten läßt und wie andere Bildwerke bestätigen, haben wir es hier mit einer willkürlichen Umänderung einer älteren Gruppe dreier Männergestalten zu tun, die zuerst in einem griechischen Relief für die Darstellung von Herakles, Theseus und Peirithoos nachweisbar ist. (Vgl. unten n. 1908.)

Den Deckelgriff bildet eine Gruppe von drei Figuren. In dem unbärtigen Mann in der Mitte (mit Halsband, an dem die Bulle hängt, reichgesticktem Mantel und Sandalen), wird man trotz des Mangels aller charakteristischen Attribute einen Dionysos im späten italischen Typus erkennen dürfen; er wird von zwei Satyrn unterstützt, die durch spitze Ohren, Pferdeschwanz, umgebundene Felle und die Weingefäße gekennzeichnet sind (in der jetzt ergänzten Hand des Satyrs rechts vom Beschauer ist wohl ebenso wie bei dem andern Satyr ein Trinkhorn vorauszusetzen). Auf der aufgenieteten Platte, welche dieser Gruppe als Basis dient, ist der Vers eingeritzt: *Novios Plautios med Romai fecid,*

Dindia Macolnia fileai dedit, d. h. „N. Pl. hat mich" — die Ciste ist als Sprecherin gedacht — „in Rom verfertigt, Dindia Macolnia" — eine Pränestinerin, wie der Name zeigt — „hat mich der Tochter geschenkt". Der Name der Macolnia erscheint nochmals in flüchtiger Einritzung unter dem einen antiken Fuße wiederholt. Sprach- und Buchstabenformen weisen die Inschriften in die Zeit vor Mitte des 3. Jahrhunderts; es fehlt aber bisher an einer ausreichenden Zahl datierbarer lateinischer Urkunden, um genauer bestimmen zu können, wie weit die Inschrift etwa noch über diese untere Zeitgrenze hinaufgerückt werden könnte,

Der Deckel selbst ist reich graviert. Im Innenkreis sind zwei Löwen und zwei Greife dargestellt, die gegeneinander anspringen — einmal liegt ein Stierhaupt zwischen ihnen —; außen herum ist ein Streif mit Jagddarstellungen gelegt: Männer und Jünglinge (zum Teil von entschieden italischem Typus) jagen zwei Eber, einen Hirsch und eine Hindin. Die lebendig bewegte Komposition in ihrer frischen und sorgfältigen Zeichnung zeigt vielfache Übereinstimmung einerseits mit griechischen Vasenbildern desselben Inhalts, andrerseits mit den Jagddarstellungen auf dem sog. Alexandersarkophag aus Sidon in Konstantinopel.

Künstlerisch noch bedeutsamer sind die Gravierungen auf dem Körper der Ciste. Oben und unten sind zunächst breite Ornamentstreifen in der dekorativen Stilisierung der frühhellenistischen Zeit herumgelegt; zwischen reichentwickelten Blumenmotiven und Palmetten sind im oberen Bande Medusenköpfe, im untern Paare von Sphinxen, die sich wappenartig gegenübersitzen, angebracht. Der Mittelstreif dazwischen wird von einer figurenreichen Komposition ausgefüllt, die ihren Stoff der Argonautensage entlehnt.

Als auf der Fahrt nach Kolchis, dem Lande des goldenen Vließes, Iason und seine Gefährten an der Küste Bithyniens landen, da wehrt ihnen Amykos, der König der Bebryker, die Benutzung der Quelle und fordert die Fremdlinge zum Faustkampf heraus — die Kampfart, in der er bisher jeden Ankömmling besiegt hat. Aus der Schar der Argonauten tritt ihm der Dioskur Polydeukes entgegen und besiegt durch seine überlegene Kunst den Barbaren. Die Strafe des Unterlegenen bildet den Mittelpunkt des Bildes. Mit Aufgebot aller Kräfte schnürt Polydeukes die Arme des Amykos an einen Baumstamm, indem er sich mit dem l. Arm gegen den Baum stemmt. Beide Gegner haben Fausthandschuhe, die die Unterarme bedecken und mit Riemen umwunden sind; zornige Kraftanstrengung sind in dem Gesichte des einen, Schmerz und Verzagtheit in dem des andern gut zum Ausdruck gebracht. Rechts neben Amykos sehen wir dessen Mantel und Schnürschuhe. Unten am Fuße des Baumes kauert, wie schlafend, der Sklavenknabe des Polydeukes, er hat den Mantel seines Herrn

übergeworfen und hält dessen Schuhe und Schabeisen; daneben liegt, an einem Riemen hängend, das Ölfläschchen und eine Hacke, die zur Bezeichnung des Kampfplatzes und zur Auflockerung des Bodens gedient hat. Rechts steht Athena, die Beschützerin der Griechen im Kampf gegen den Barbaren, die nur durch die Lanze in der L. und die mit Medusenmaske und Sternen geschmückte schlangenumsäumte Aegis als streitbare Göttin gekennzeichnet wird; sie ist reich gekleidet und geschmückt und trägt im Haare einen goldenen dichtgeschichteten Blätterkranz, wie deren so viele den italischen Gräbern entstiegen sind. Über ihr schwebt, kleiner gebildet und fast völlig entblößt, Nike mit Kranz und Siegerbinde auf Polydeukes zu. An diese zentrale Gruppe schließt sich beiderseits ein Paar von Zuschauern; links sitzt auf einer Amphora, mit beiden Armen trotzig seinen Speer aufstützend, ein bärtiger Mann, in Haartracht und Gesichtszügen dem Barbarenkönig nicht unähnlich und gewiß selbst ein Bebryker, also vermutlich Mygdon, des Amykos Bruder und Nachfolger; neben ihm steht, das Kinn nachdenklich auf den Arm stützend, ein bärtiger Mann mit mächtigen Flügeln, in dem wir wohl den im Bebrykerland heimisch gedachten Dämon Sosthenes, einen dem Boreas wesensverwandten Gott, erkennen dürfen, der den Argonauten ihren Sieg vorher verkündet hatte. Auf der andern Seite sitzt ein griechischer Jüngling, der durch einen Kranz im Haar und ein Armband italischer Form vor den andern ausgezeichnet ist, offenbar Iason, der Führer der Argonauten; hinter ihm steht in bequemer Haltung ein bärtiger Mann (in Rückensicht), den wir wohl Herakles benennen dürfen, der nach späterer Sage auch an dem Zuge nach Kolchis teilgenommen hat.

Rechts von diesen Figuren sehen wir das Schiff der Argonauten, die Argo, die an einer freien Stelle zwischen den Uferfelsen ans Land gezogen worden ist; von dem Buge des Hinterdeckes flattert eine Tänie im Winde. Auf dem Verdecke sitzt ein Jüngling, der nach dem Schauplatz des Kampfes ausblickt. Hinter ihm schläft, rücklings hingelagert, einer seiner Gefährten; ein anderer ist an einem Vorratssacke beschäftigt: nach dem Siege wird das Mahl gerüstet. Ein Jüngling steigt eben auf einer an das Schiff gelehnten Leiter vom Verdecke herab; er trägt eine kleine Henkeltonne und einen Korb, aus dem ein Gewandstück hervorhängt. Auf dem Boden neben der Leiter sitzt ein mit Schwert und Speer bewaffneter Jüngling, der an seinem Schuh die Riemen zu ordnen scheint.

Diese Argonautengruppe, die noch in unmittelbare Beziehung zu dem Kampfe des Polydeukes gesetzt ist, bildet den Übergang zu der Szene am Quell, an dessen Wasser sich die Griechen nun ungestört erfreuen können. Die Quelle, die hoch aus dem Felsen sprudelt, ist in ein Löwenmaul gefaßt. Über einer untergestellten Amphora spritzt

das Wasser hoch auf, ein Argonaute labt sich eben aus einer großen Schale, links hängt am Felsen eine ähnliche Schale zum Gebrauche der Wanderer. Ein dickbäuchiger Silen, in einem Typus, den wir durch italische Bildwerke kennen, sitzt neben dem Felsenquell, mit den Fäusten auf seinen Wanst lostrommelnd; wie das derb vergnügte Grinsen zeigt, mit dem er zu dem Jüngling links von ihm emporblickt, will er mit dieser Gebärde dessen gymnastische Übung parodieren; der aber läßt sich nicht stören und führt kräftige Schläge gegen den an einem Baume aufgehängten Sandsack (oder Schlauch) — eine beliebte Vorübung zum Faustkampf (vgl. Band I S. 387 n. 704). Weiter rechts sehen wir einen andern Genossen, der eine schon gefüllte Amphora mit ihrer Spitze in dem weichen Erdreich festzustellen sucht. Oben auf einem Felsen ruht in anmutiger Haltung der jugendliche Ortsgott, der nach italischer Sitte ein Halsband mit Bulla trägt und eine flatternde Tänie in der R. hält. Weiter rechts sehen wir zwei junge Argonauten in traulichem Gespräch; freundschaftlich legt der eine, der bloß mit einem metallbeschlagenen Gürtel und mit Jagdschuhen bekleidet ist, seinen Arm um den Nacken des andern, der in lässiger Haltung dasteht und durch seine Schiffermütze wohl als der zweite der Dioskuren, Kastor, gekennzeichnet werden soll; zwischer ihnen am Boden liegt eine Amphora. Diese schöne Freundesgruppe hat der Künstler trennend und verbindend zwischen die Szene am Quell und die Szene von Amykos' Bestrafung eingeschoben; daß beide in unmittelbarer Nähe voneinander anzusetzen sind, zeigt die Amphora, auf welcher einer der Zuschauer des Hauptbildes sitzt. Denken wir uns den Bildstreifen in einer Ebene aufgerollt, so nimmt dieses Hauptbild die Mitte ein zwischen den Gruppen am Landungsplatze und den Gruppen an der Quelle, zu der Amykos den Schiffern den Zugang hatte verwehren wollen. So schließt sich die Komposition zu einem einheitlichen, wohl abgewogenen Ganzen zusammen, das ebenso durch die Fülle schöner Motive wie durch die sorgfältige Durchführung aller Einzelheiten immer von neuem erfreut und eingehende Betrachtung verdient und verlohnt.

Zweifellos geht die Gesamterfindung in letzter Linie auf eine Schöpfung der griechischen monumentalen Malerei zurück. Der Umstand, daß viele einzelne Motive schon in Bildern des Polygnotischen Kreises sich nachweisen lassen, hat zu der Vermutung geführt, daß die Komposition in ihrer Gesamtheit ein Wandgemälde Polygnots wiedergebe. Aber auch wenn wirklich ein Gemälde mit gleichem Bildstoff aus Polygnotischen Kreisen existiert haben sollte, das für die Verteilung und Anordnung der Figuren maßgebend blieb, so geht doch das Graffito der Ciste sowohl in zahlreichen einzelnen Motiven wie durch die Art der Komposition — man beachte vor al-

lem den Versuch, durch einen einheitlichen landschaftlichen Hintergrund das Bild zusammenzuschließen — weit über das hinaus, was für die Malerei des 5. Jahrhunderts vorausgesetzt werden kann. Die unmittelbare Anregung dürfte dem wohl aus Kampanien stammenden Künstler der Ciste durch ein von einem griechischen Künstler gefertigtes Gemälde aus der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts geboten worden sein, das sich in Unteritalien, in Kampanien oder gar in Latium selbst befand. Wenn auf der Ciste nicht nur zahlreiche Einzelheiten in der Ausrüstung der Personen, in Schmucksachen und Geräten die in Italien landesüblichen Formen zeigen, sondern auch ganze Figuren, wie die der Athena, der Nike, des Silens, vollständig in der Typik, die der italisch-griechischen Kunst seit dem ausgehenden 4. Jahrhundert geläufig waren, wiedergegeben sind, so wird das nicht alles erst auf Rechnung des Künstlers der Ciste, sondern zum guten Teil auf die jenes vorbildlichen Gemäldes zu setzen sein, wenn wir auch nicht imstande sind, festzustellen, bis zu welchem Grade der Graveur selbständig seine Vorlage verändert hat.

Daß auch die Zeichnungen der Ciste selbst, die kaum vor 300 entstanden sein werden, von einer griechischen Hand herrühren, scheint die liebevolle Sorgfalt der Ausführung zu beweisen. Sehr viel geringer ist die Arbeit in den Gruppen der Cistenfüße und der Deckelfiguren. Da die Inschrift des Plautios auf der Fußplatte der Deckelfiguren steht, so hat man gemeint, Plautios hätte bloß diese Figuren, nicht aber die Graffiti verfertigt. Allein zweifellos ist, daß die Inschrift erst nach Vollendung des Ganzen zugefügt worden ist, so daß wir Novios Plautios als den Besitzer jener Werkstatt ansehen dürfen, aus der die Ciste hervorgegangen ist. Der Cistenfabrikant hat vermutlich die gegossenen Figuren, welche fabriksmäßig in größerer Zahl hergestellt wurden — auch von unserer Deckelgruppe ist noch eine Replik erhalten —, fertig bezogen, die gravierten Bleche aber in der eigenen Werkstatt gefertigt. Die Ortsangabe „*Romai*" deutet darauf hin, daß der Künstler nicht aus Rom selbst stammte, sondern aus Präneste oder Kampanien, wo der Name Novius heimisch scheint, zugewandert war; wie seiner künstlerischen Erziehung nach, so könnte er recht wohl auch seiner Abstammung nach Grieche sein. Wir erinnern uns dabei, daß ein Marcus Plautius, von Geburt ein kleinasiatischer Grieche, um dieselbe Zeit oder wenig später durch seine (ebenfalls von lateinischen Versen begleiteten) Malereien im Tempel von Ardea großen Ruhm und das Bürgerrecht erwarb.

Im Jahre 1738 in der großen Nekropole von Präneste in der Nähe der Kirche San Rocco gefunden, einige Jahre später von Ficoroni erworben und dem Collegio Romano geschenkt (Justi Winckelmann II S. 128). Musei Kirkeriani Aerea I T. 1—9. Gerhard Etruskische Spiegel I T. 2. Marchi La cista atletica del museo Kircheriano (Rom 1848). Bröndsted Den Ficoroniske Ciste (Kopenhagen 1847). E. Braun Die ficoronische Ciste (Leipzig 1849). Baumeister Denkmäler d. klass. Altertums I S. 454. Roscher Lexikon der Mythologie I S. 527. Wiener Vorlegeblätter für archäologische

Übungen 1889 T. XII. Martha L'art étrusque S. 537. Vgl. O. Jahn Die ficoronische Ciste (Leipzig 1852). Ann. d. Instit. 1862 S. 15 ff. (Brunn); 1866 S. 151 ff., 203 (Schöne). Mommsen Röm. Geschichte I⁷ S. 446, 478. Schumacher Pränestin. Ciste zu Karlsruhe S. 26. Furtwängler Griech. Meisterwerke S. 152. Wickhoff Die Wiener Genesis S. 71. (Kleine Schriften III S. 103 u. 150.) Corpus Inscript. Latin. XIV n. 4112 u. S. 328 ff. Jahreshefte d. österr. arch. Instit. XIII 1910 S. 117. Behn Die ficoronische Cista 1907. Zu der Reliefgruppe an den Füßen vgl. noch Petersen Ein Werk des Panainos S. 8 f. Furtwängler Ant. Gemmen S. 189.

Hinter der Ficoronischen Ciste im Fenster links:

1753 **Fragment einer griechischen Spiegelkapsel mit Relief, Gigantenkampf.***)

Die vollgerüstete Athena (mit dreifachem Helmbusch) schreitet in lebhafter Bewegung rechtshin, indem sie mit der (weggebrochenen) Lanze zum Stoße ausholt gegen einen Giganten (Enkelados), dessen Kopf jetzt fehlt; er hat (jetzt fast ganz zerstörte) Schulterflügel, seine Beine gehen vom Knie ab in Schlangenleiber über, während an den Oberschenkeln die Andeutung tierischer Schuppen sich findet. Um den l. Arm hat er ein Fell gewickelt, mit der R. hebt er das Schwert mehr zur Abwehr als zum Schlag. Das fein gearbeitete Relief erinnert in der Gestalt des Schlangenfüßlers an die späteren Darstellungen der Gigantenkämpfe, wie sie der jetzt im Berliner Museum befindliche Altar von Pergamon vor Augen stellt, doch wissen wir, daß dieser Typus in der attischen Kunst schon bedeutend früher bekannt war. Man wird daher das Bronzerelief, das in seiner gehaltenen Art den Stil der vorpergamenischen Epoche zeigt, noch um die Wende des 4. und 3. Jahrhunderts ansetzen dürfen.

Journal of hellenic studies IV S. 90 (A. H. Smith). Roscher Lexikon der Mythologie I S. 1666 (Kuhnert). Vgl. Berichte d. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1878 S. 131 f. (Heydemann). Mayer Giganten und Titanen S. 396. Festschrift f. O. Benndorf S. 72 (Winnefeld). Bollet. d'arte del ministero d. p. istruz. III S. 196 (Della Seta).

1754 **Kleines ausgeschnittenes Bronzerelief eines Herakles.***)

Herakles schreitet rechtshin mit der Keule in der erhobenen R.; das Relief gehört vermutlich zu dem Beschlag eines Kästchens. Griechische Arbeit der Zeit um 500 v. Chr.

Vgl. Roscher Lexikon der Mythologie I S. 2150. Olympia IV S. 108 (Furtwängler).

Rechts:

1755 **Fragmente von Bronzestreifen mit archaischen Reliefs in getriebener Arbeit.***)

Diese Reliefstreifen sind aus denselben Stempeln geschlagen, wie die Reliefs von Bomarzo im Mus. Gregoriano I n. 747, und müssen gleicher Herkunft wie diese sein; vgl. Band I S. 401.

Vgl. Schumacher Pränestinische Ciste zu Karlsruhe S. 58 f. Matthies, Die pränestin. Spiegel S. 22 f.

*) Dieses Stück war zur Zeit der Drucklegung vorläufig von seinem Aufstellungsplatze entfernt.

Zwischen dem ersten und zweiten Fenster an der Wand:

1756 **Pränestinischer Spiegel: Polydeukes und Amykos** (vgl. die daneben ausgehängte Zeichnung).

Links steht Pollux (*Poloces*), der, völlig nackt, nur mit den Faustriemen ausgerüstet, seinen Gegner zum Kampfe herauszufordern scheint; rechts auf einem zubehauenen Blocke (Altar?) sitzt, ebenfalls nackt und mit Faustriemen bewehrt, Amykos (*Amuces*). Hinter Amykos steht mit Zepter in der L. eine bekleidete Frau; die neben ihrem Kopf am Grunde angebrachte Mondsichel und die Beischrift *Losna* lehren, daß der Künstler diese Frau als die Mondgöttin Luna angesehen wissen wollte; ob er selbst erst willkürlich die in andern Amykosbildern anwesende Minerva (vgl. n. 1752) in solcher Weise umdeutete, oder ob er einer anderen Vorlage folgte, in der eine als Mondgöttin deutbare göttliche Vertreterin des Bebrykerlandes eine Stelle erhalten hatte, mag dahingestellt bleiben. Der Spiegel, der nach Zeichnung und Ornamentik nicht vor der 1. Hälfte des 3. Jahrhunderts verfertigt sein dürfte, soll zusammen mit der Ficoronischen Ciste n. 1752 gefunden worden sein.

Gerhard Etrusk. Spiegel II T. CLXXI; III S. 165. Vgl. Jahn Ficoron. Cista S. 56f. Schumacher Pränestin. Ciste S. 71. Roscher Lex. d. Mythol. II S. 2150. Matthies Die pränestin. Spiegel S. 45f. 71f.

Im Glasschranke vor dem zweiten Fenster:

Im unteren Fach:

1757 **Votivgefäße aus Silber und Bronze.**

Diese Gefäße wurden im Jahre 1852 bei Vicarello am Lago di Bracciano zusammen mit Tausenden von Münzen (vgl. S. 292) gefunden. Wie ihre Inschriften beweisen, haben wir es hier mit Weihgeschenken für Apollon und die Nymphen zu tun, welche die Besucher der seit Alters berühmten Heilthermen am See von Bracciano als Tribut frommer Dankbarkeit hinterlassen haben, vgl. Band I S. 378 n. 676. Neben Schalen und Bechern fällt ein fragmentiertes Silberkännchen in die Augen, auf dem (in Relief) ein Pan mit einem Korb Trauben in der L., einem Thyrsos in der R. dargestellt ist.

Marchi La stipe tributata alle divinità delle Acque Apollinari S. 185. De Ruggiero Catalogo S. 102f. Corpus Inscr. Lat. XI S. 496.

Im oberen Fache:

1758 **Vier Silbergefäße in Form von Meilensäulen.**

Auf diesen ebenfalls in Vicarello gefundenen Gefäßen sind in vier Kolumnen die Namen und Entfernungen der Tagesstationen auf der Strecke von Gades (Cadix) nach Rom aufgezeichnet; die Gesamtsumme der einzelnen Distanzen ist auf der Basis angegeben, und zwar auf zwei Itinerarien mit 1841 Tausend Schritt, während die beiden andern um weniges abweichen. Die Gefäße, die von unglei-

cher Größe sind, stammen aus verschiedenen Zeiten (die größeren aus der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts, das kleinste aus dem 3. Jahrhundert n. Chr.) und rühren offenbar von Kurgästen her, die aus dem südlichen Spanien nach Rom und von dort an den See von Bracciano gereist waren. Die Inschriften sind vermutlich alle von einem und demselben Stationenverzeichnis, das wohl in Gades auf einem öffentlichen Denkmal eingetragen war, abgeschrieben; die Silberarbeiter, die mehr den dekorativen als den praktischen Zweck im Auge hatten, haben dabei einzelne Kürzungen vorgenommen, und im übrigen durch viele unbeabsichtigte Zeilenauslassungen und Fehler den Urtext in mannigfacher Weise entstellt.

Marchi La stipe tributata alle divinità delle Acque Apollinari. De Ruggiero Catalogo S. 102f. n. 402—410. Corpus Inscript. Lat. XI 3281—3284. Jahreshefte d. österr. archäol. Institt. V S. 22f. 54[22] (Kubitschek).

1759 **Kleiner Bronzebecher mit Silberplattierung.**

Der feingearbeitete Becher ist mit aufgelöteten Palmetten, Trauben und Blätter verziert und mit Silber plattiert.

De Ruggiero Catalogo S. 231 n. 22. Zur Technik vgl. Bonner Jahrbücher d. Altertumsfreunde CXVIII S. 202 (Drexel).

Dahinter im Fenster links:

1760 **Kopf einer Meduse mit lateinischer Künstlerinschrift.***)

Der Kopf, der den Medusentypus der hellenistischen Zeit zeigt, ist geflügelt; durch die langen Haare winden sich Schlangen. Auf dem Halse steht die Inschrift *C. Ovio Ouf fec(i)t.* Caius Ovius von der Tribus Oufentina war also der Künstler, der dies Stück gefertigt hat; er wird etwa um die Mitte des 2. Jahrhunderts, vermutlich in Latium (Präneste?) tätig gewesen sein.

Vgl. O. Jahn Ficoron. Ciste S. 61. Ritschl Priscae Latinit monum. epigraph. T. I C. Mommsen Die unteritalischen Dialekte S. 305. Corp. Inscr. Lat. I 51. XI 6720, 20.

Darüber:

1761 **Bronzeblech mit Münzporträts.***)

Auf dem Blechstücke sind die Gewandbüsten eines älteren, unbärtigen lorbeerbekränzten Mannes, eines Kindes und einer Frau aus Formen geprägt. In dem Manne hat man den Kaiser Traianus Decius († 251), in der Frau dessen Gattin Etruscilla, in dem Kinde den Sohn Herennius erkennen wollen. Die ursprüngliche Bestimmung des Bronzebleches, das von mehreren Nagellöchern durchbrochen ist, bleibt unklar.

Röm. Mitteil. d. archäol. Institt. XXI S. 83 f. (Staehlin).

1762 **Bronzene Zierstücke und Attachen.***)

Hervorzuheben sind verschiedene komische, tragische und Silensmasken, ferner ein kleiner schlangenwürgender Herakles (Applike).

*) Dieses Stück war zur Zeit der Drucklegung vorläufig von seinem Aufstellungsplatze entfernt.

Im Fenster rechts:

1763 **Fragmentierte Bronzestreifen mit Tierfiguren.***)

Drei Fragmente horizontaler Streifen sind mit hintereinander schreitenden Tieren (Löwen, Panther, Eber, Stier) verziert, ein vertikal gestelltes Stück zeigt einen auf den Hinterbeinen aufgerichteten, geflügelten Steinbock. Die Streifen, die noch der 1. Hälfte des 6. Jahrhunderts angehören dürften, werden von den Belagstücken eines hölzernen Möbels herrühren.

Vgl. die Stücke im Museo Gregoriano Band I S. 400 n. 746.

In der Ecke:

1764 **Rechter Arm einer lebensgroßen Bronzestatue.**

1765 (7870) **Archaische Bronzeamphora.**

Die Henkel der wohl noch dem 6. Jahrhundert angehörenden Amphora enden einerseits in bärtige, kahlköpfige Tritonen, am Halse in Pferdeleiber.

Über der Ausgangstüre (aus dem Museum in den Flur) sind Holzbalken (mit Bronzenägeln) angebracht, die aus dem Nemi-See gefischt wurden, also wahrscheinlich zu einem der dort untergegangenen Schiffe gehörten. Vgl. oben n. 1522.

*) Dieses Stück war zur Zeit der Drucklegung vorläufig von seinem Aufstellungsplatze entfernt.

Das Museum der Villa Papa Giulio.

Die von Vignola unter Beihilfe von Michelangelo und Vasari für den Papst Julius III. (1550—55) erbaute Villa di Papa Giulio ist seit 1890 als Nationalmuseum eingerichtet worden und soll alle außerhalb der Stadt gemachten Funde der Provinz, ausgenommen die Werke der großen Kunst, umfassen. Die oberen Säle enthalten den älteren, früher in den Diokletiansthermen untergebrachten Bestand des Museums, die Funde von den Gräberfeldern faliskischer Städte, besonders dem alten Falerii. Im Untergeschoß sind in topographischer Anordnung die von den Tempeln in Falerii, Segni, Conca stammenden Terrakotten aufgestellt, außerdem geschlossene Fundgruppen, die über die Kultur des alten Latium und Umbrien Aufschluß geben. Unter ihnen ragt hervor die in einem eigenen Saale gleich rechts vom Eingang mustergültig aufgestellte wundervolle Sammlung Barberini. Der im Erdgeschoß gelegene Teil des Museums, der in beständigem und raschem Wachsen begriffen ist, wurde im Juni 1912 eingeweiht. Ein wissenschaftlicher Katalog des ganzen Museums ist in Vorbereitung. Binnen kurzem wird eine von della Seta verfaßte Beschreibung mit dem Titel Villa Giulia e Museo bei Danesi in Rom herausgegeben werden.

Über die Sammlungen vgl. Nuova Antologia 1889, 419—44 (Brizio), Röm. Mitt. 1891 (VI) 226 ff. (Petersen), Journ. of the brit. and am. society I (1888/89) 150 ff. (Dennis), Classical Review 1890, 482 f. Napoleone Bertoglio-Pisani, un nuovo ed un vecchio museo (Milano 1891). Wegen der Funde von Narce vgl. man das im Vorwort zu Bd. I S. VI Gesagte; wie skrupellos man bei der Aufstellung dieser Funde verfuhr, geht z. B. aus dem Mémoires de l'acad. des inscriptions XXXVII 2 S. 51 ff. Note 2 erwähnten Fall hervor.

Gleich rechts vom Eingang:

Sammlung Barberini.

Den Inhalt dieser einzigartigen und kostbaren Sammlung bilden Funde, die in den Jahren 1855, 1859 und 1866 auf einem im Besitze der Barberini befindlichen, heute „Colombelle" genannten Grundstücke in Palestrina, dem alten Präneste, gemacht wurden, außerdem einige sporadische Funde, die zwar sicher auch aus Palestrina stammen, über die jedoch keine zuverlässigen Fundangaben vorliegen.

Die Sammlung, die sich lange Zeit im Privatbesitz der Barberini in Rom befand, dann ins Ausland verkauft zu werden drohte, ist seit einigen Jahren vom Staate erworben und nach sorgfältiger Aufstellung, um die namentlich A. della Seta verdient ist, 1912 eröffnet worden. Ein wissenschaftlicher Katalog della Setas ist in Vorbereitung. Vorläufige Beschreibung mit zahlreichen Abbildungen: Bollettino d'arte III (1909) S. 161 ff. (della Seta). Photographien der meisten Objekte sind von Alinari, Anderson, Brogi und von dem Unterrichtsministerium (durch Gargiolli via Miranda 1 Rom) zu beziehen.

Die Gegenstände zerfallen in zwei große Gruppen, die Funde aus einem archaischen Grabe des 7. Jahrhunderts (Mittelschrank und Vetrinen vor und rechts neben dem Fenster der Schmalwand, gegenüber dem Haupteingang) und Funde aus verschiedenen jüngeren Gräbern, etwa des 3. bis 2. Jahrhunderts (übrige Schränke).

Daß Funde aus der Zeit des 6. bis 4. Jahrhunderts in der Sammlung nicht vorhanden und nach den Fundberichten überhaupt nicht zutage gekommen sind, ist auffallend. Entweder lag in dieser Zeit eine Nekropole an einem andern, bisher nicht aufgefundenen Orte bei Palestrina, was bei den zahlreichen dort gemachten Ausgrabungen nicht wahrscheinlich ist, oder aus einem uns nicht bekannten Grunde ist Präneste in dieser Zeit vom griechischen Handel nicht berührt worden, der seine Hauptabsatzgebiete in Kampanien und Etrurien hatte. Warum wir dann plötzlich vom 3. Jahrhundert ab in Präneste griechische oder doch unter stark griechischem Einfluß stehende Kunstprodukte antreffen, ist unbekannt. Von der lokalen, vom 6. bis 4. Jahrhundert in Präneste geübten Industrie fehlt uns jede Spur bis jetzt. Als Beigabe in Gräbern dieser Epoche wird man eine rohe, lokale Keramik voraussetzen dürfen, die bei den Ausgrabungen in einer auf geringfügige Topfscherben nicht achtenden Zeit unberücksichtigt blieb. Wie zeitlich, so auch rituell besteht eine Kluft zwischen den Funden der älteren und der jüngeren Gruppe von Gräbern. Letztere bestanden in rohen Steinsarkophagen, die mit den Leichen und Beigaben in den Boden eingegraben waren und über denen als Mal ein steinerner Pinienzapfen auf einer Plinthe errichtet war. Darauf eingegraben waren nach dem Schriftcharakter dem 3. bis 2. Jahrhundert zugewiesene Inschriften mit dem Namen des Toten.

Das archaische Grab wurde 1855 aufgefunden, und zwar in einem Zustande, der die ursprüngliche Anlage nicht klar erkennen ließ. Die Leichen und Funde lagen unter einem Haufen dicker Steine, die aber schwerlich, wie manche Gelehrte meinten, in ritueller Absicht zusammengeschichtet waren, sondern wohl ähnlich wie bei der prä-nestinischen tomba Bernardini und der caeretaner Regulini-Galassi als Verkleidungs- und Deckenplatten der Grabkammer gedient hatten und durch ihren Zusammensturz die Gegenstände zerschlugen und verschütteten. Über die Zahl und Lage der Leichen, sowie die Verteilung der Beigaben läßt sich aus den ungenauen und lückenhaften Ausgrabungsberichten nichts Sicheres mehr ermitteln. Der große Bronzeschild (1767 x) scheint, wie in der Tomba Bernardini, an einer Wand des Grabes gehängt zu haben. Überhaupt müssen wir uns das Grab sehr ähnlich dem letzteren vorstellen. Für den Stil der Funde und die Civilisation, von der sie Zeugnis ablegen, gilt daher das S. 259 Gesagte. Das Regulini-Galassigrab, das Bernardinigrab und das Grab, aus dem die Funde in der Sammlung Castellani stammen, gehören der Zeit an,

in der der phönizische Handel zwar noch im Mittelmeer herrschte, aber von dem griechischen bereits starke Konkurrenz erfuhr, also der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts.

Über die Tomba Barberini vgl. Bull. dell'Ist. 1855 p. XLV ff. (Braun), Annali 1855, 74 ff. (Henzen), Archaeologia XLI (1867) 1, S. 200 ff. (Garrucci), Fernique, étude sur Préneste (Bibl. écoles franc. XVII) 126 ff., bull. comm. 1898, 183 f., 198 ff. (Pinza), boll. d'arte III 161 f. (della Seta) mit vollständiger Liste der Funde. Montelius, civil. prim. en It. II 364, 365. Über die Gräber der späteren Periode vgl. ann. dell'Ist. 1855, 75 f. (Henzen), CIL I p. 28 (Mommsen), Fernique a. a. O. 132, Boll. d'arte III 162.

1766 Funde aus dem archaischen Grabe.

Glasschrank in der Mitte:

a) **Kessel** aus Bronze mit zwei Panther- und zwei Greifenköpfen auf dem Rande. Ein 5. Kopf war augenscheinlich in dem weiten Abstande zwischen einem Panther- und einem Greifenkopf aufgenietet. Man sieht allerdings keine Spur, aber der Kessel ist an dieser Stelle geflickt, also wohl modern ergänzt. Vielleicht gehörte er auf den

b) **Kesseluntersatz,** der unten konisch ist, oben in einen Knauf und Kelch endigt. In getriebener Arbeit sind auf jeder Seite zwei androkephale Löwen mit gebogenen Flügeln und Mitra assyrischen Stiles dargestellt (vgl. n. 1599). Zwischen den Flügelwesen je ein Baum; unter ihnen Rosetten. Unten ein doppelter Kranz hängender Blätter.

Kessel: Montelius, civil. prim. en It. 364, 8. Alinari 20213. Untersatz: Boll. d'arte III 177 Fig. 13. Alinari 20214, 20215. Gargiolli E 2736.

c) **Fragmente eines Thrones** (vgl. Bd. I n. 746) bestehend aus einer Anzahl schmaler rings umlaufender Streifen, abwechselnd verziert mit getriebenen menschlichen Figuren und Rosetten. Unten ein Streifen mit einem Flechtband. Auf der Rückenlehne außerdem große radförmige Rosetten.

Alinari 20217.

d) **Becken auf drei hohen Füßen mit getriebenen Figuren.** Die Füße mit geometrischer Verzierung sind modern angefügt, gehörten aber wohl ursprünglich dazu. Auf dem Becken sind in Relief sechs Sirenen in Vorderansicht dargestellt auf Stierköpfen, die ebenfalls von vorn gesehen sind. Die quadratisch gebildeten Köpfe der Sirenen, deren Gesichter umrahmt sind von in Strähnen geteiltem Haar, sitzen auf langen, dünnen Hälsen. Mächtige, gebogene Flügel sind an den auf ein Minimum reduzierten Körpern angebracht. Zwischen den Stierköpfen Blütenornamente.

Boll. d'arte III 175 Fig. 12. Alinari 20216. Garg. E 2737.

e) **Zwei Gürtel,** dreiteilig, mit Scharnieren und zwei Ösen. Eingraviert sind darauf geflügelte Löwen und bärtige Sphinxe l. und r. von vegetabilen Ornamenten.

f) **Reste eines Dreifußes** aus Eisen und Bronze mit fein ziselierten Bocksfüßen und primitiv gebildeten Satyrn, die sich am oberen Gefäßrande festhalten. (Vgl. n. 1593.)

Im unteren Fache:

g) **Becken und Kannen** aus Bronze, beachtenswert darunter besonders zierliche Skyphoi der „protokorinthischen" Art.

Im Glasschrank am Fenster dem Eingang gegenüber:

1767 Funde aus Gold, Silber und Elfenbein.

Zum Stil des Goldschmuckes vgl. das Bd. I S. 387 ff. zum Goldschmuck des Regulini-Galassi-Grabes Gesagte.

a) **Goldene Gürtelschließen.**

Auf einer rechteckigen Platte, an deren vier Enden katzenartige Köpfe so angebracht sind, daß der langgereckte, umgebogene Hals eine Öse bildet, sind drei Zylinder mit Zickzack- und Mäanderornament in feiner granulierter Arbeit befestigt, die ebenfalls in aufwärts gebogene katzenartige Köpfe endigen. Die beiden äußeren Zylinder tragen zwölf in einer Reihe gelagerte geflügelte Sphinxe, sechs nach der einen, sechs nach der andern Seite gewendet, ebenfalls verziert in Granuliertechnik. Der mittlere Zylinder zeigt in derselben Weise angeordnete Chimairen. Zwischen den Zylindern zwei Reihen von je 22 Löwenköpfen mit rückwärts gebogenen Hälsen, auf den Längsrändern der Platte je 25 geflügelte Sphinxe. Das Stück ist sehr ähnlich einem andern in Palestrina gefundenen (n. 1577), unterscheidet sich von diesem aber durch die Hinzufügung der Chimaira.

Boll. d'arte III 1909, 161 Fig. 1, Garg. E 2734, Alinari 20219.

Goldene Gürtelschließe mit aufgesetzten kleinen Enten in Granuliertechnik.

Goldene Gürtelschließe mit vier Reihen aufgesetzter Sphinxe, 6 auf jeder Zone, in Granuliertechnik.

Archaeologia XLI (1867) Taf. VII 3 (Garrucci). Garg. E 2734. Alin. 20219.

Fragment einer goldenen Gürtelschließe mit 3 Sirenen und 3 Katzenköpfen auf stark zurückgebogenen Hälsen.

Garg. E 2734. Alin. 20219.

Zylindrisches Mittelstück einer goldenen Gürtelschließe mit geometrischer Verzierung in Granuliertechnik.

Boll. d'arte III 166 Fig. 2. Garg. E 2734. Alin. 20219.

b) **Zwei goldene Fibeln** (‚serpeggianti con bastoncini').

Garg. E 2735.

Goldene Fibel mit vier aufgesetzten Enten.

Montelius Taf. 364,3. Garg. E 2735.

c) **Zwei goldene Nadeln mit Knauf.**

Garg. E 2735.

Silberne Haarnadel mit goldenem Knopf in Form einer geschlossenen Blüte.

d) **Viele dünne Goldplättchen,** zum Teil mit geometrischem oder vegetabilem Ornament, ursprünglich zur Verzierung des Gewandes dienend.

e) **Silberschale** cyprischen Stiles.

Vgl. Bd. I S. 389f., II S. 260ff. das über die Silberschalen des Regulini-Galassigrabes in Caere und die tomba Bernardini in Praeneste Gesagte.

f) **Reste einer silbernen Oinochoe,** deren Henkel mittels einer Palmette aus Elektron befestigt ist.

g) **Reste zweier silberner Skyphoi** mit Gravierung.

Vor allem zeichnet sich die tomba Barberini vor der tomba Regulini-Galassi und Bernardini aus durch eine Fülle herrlicher **Elfenbeingegenstände.**

h) **Rechte menschliche Unterarme mit Händen aus Elfenbein.**

Außer einer Anzahl von Fragmenten drei gut erhaltene Stücke mit Reliefverzierung in mehreren Zonen. Auf dem Exemplar, dessen Hand intakt ist, wechseln Streifen mit hängenden verschlungenen Palmetten ab mit Streifen schreitender Panther. Auf den anderen Exemplaren begegnen Sphinxe, Sirenen, grasende Hirsche, Löwen, vereinzelt eine Chimära und ein ins Knie gesunkener Kentaur mit menschlichen Vorderfüßen. Der Stil der Ornamente ist ein durchaus orientalisierender, unter den vegetabilen Ornamenten kommt die charakteristische cyprische Palmette vor.

Diese Geräte dienten, wie aus der Höhlung ihrer Enden zu ersehen ist, als Griffe und zwar waren sie, wie die Anordnung der Verzierungen zeigt, darauf berechnet, so gehalten zu werden, daß die Spitzen ihrer Hände nach unten standen. Man wird in ihnen Fächer- oder Spiegelgriffe zu erkennen haben.

Boll. d'arte III 168 Fig. 3 Taf. I. Montelius Taf. 364, 5. Garg. C 3549—52. Alin. 20220.

i) **Gekrümmtes Elfenbeinhorn** mit Ambra-Einlage.

Ein breiterer Streifen in der Mitte der zonenförmig angeordneten Verzierung zeigt eingeritzt Vierfüßler orientalischen Stiles neben einer Palmette. Es ist nicht ausgeschlossen, daß das Horn als Musikinstrument gedient hat.

Boll. d'arte III 171 Fig. 5. Garg. E 2732.

k) **Eine Anzahl weiblicher Figürchen aus Elfenbein.**

Sie tragen langen Chiton und zopfartig im Rücken bis zu den Füßen reichendes Haar. Eine nagelartige Erhöhung auf den Köpfen und die Abplattung der Fußsohlen verraten die ursprüngliche Bestimmung der Figürchen. Sie dienten als Stützfiguren von Bechern, um deren Fuß

sie angeordnet waren, und sind, da sie entsprechend an etruskischen Buccherogefäßen vorkommen, vermutlich als deren Vorbilder zu betrachten.

Boll. d'arte III 173 Fig. 9. Garg. E 2733.

l) **Bärtige männliche Köpfchen aus Elfenbein,** im Stil ganz orientalisch. Zwei erhaltene Exemplare und Reste eines dritten. Die Augen waren eingesetzt.

Boll. d'arte III 172 Fig. 8. Garg. E 2733.

m) **Weibliche Köpfchen aus Elfenbein.**

Garg. E 2733.

n) **Mehrere liegende Löwen aus Elfenbein.** Durchbonrungen auf ihrer Unterseite zeigen, daß sie am Rand eines Kastens oder sonstigen Gerätes mit abwärts über den Rand nach unten blickenden Köpfen angeordnet waren.

Boll. d'arte III 174 Fig. 10. Garg. E 2733.

o) **Löwenkopf aus Elfenbein** von vorn.

Garg. E 2733.

p) **Pantherköpfe aus Elfenbein,** deren Augen aus Bernstein eingesetzt waren. Zwei Exemplare und Fragmente eines dritten.

Boll. d'arte III 172. Garg. E 2733.

q) **Zwei Pferdeköpfe mit Geschirr** aus Elfenbein.

Boll. d'arte III 172 Fig. 6. Garg. E 2732.

r) 2 **Fußbecher aus Elfenbein** mit einer Reihe orientalischer Tiere (Flügellöwe, Bock u. a.) und Palmette orientalischen Stiles. **Deckel** eines ähnlichen Elfenbeinbechers.

Archaeologia XLI, Taf. VIII 2. Boll. d'arte III 170 Fig. 4. Alin. 20221. Garg. E 2731.

s) Stück eines konischen **Becherfußes** aus Elfenbein mit 2 Reihen von Flügellöwen in Relief.

Archaeologia a. a. O. VIII 3. Montelius, civ. prim. en It. Taf. 364, 6. Garg. E 2732.

t) **Geriefelte Situla** aus Elfenbein.

u) **Reste der Gruppe eines Löwen im Kampf mit Männern.**

Der Löwe, dessen Kopf mit geöffnetem Rachen in Vorderansicht dargestellt ist, hat sich mit dem Vorderteil über einen menschlichen Körper niedergeduckt, von dem Reste einer Hand und des Haares zu erkennen sind. Auf dem Rücken des Löwen liegt lang ausgestreckt, mit gespreizten Beinen, den l. Fuß im Rachen der Bestie, ein Mann mit über den Kopf gehobenen, geöffneten Händen und langem Haar, offenbar als Leichnam gedacht. Der Tote trägt einen Panzer, wohl aus Leder, und ein zwischen den Beinen durchgezogenes Gewandstück ähnlicher Form, wie es auf den mykenischen Dolchklingen und Bechern vorkommt.

Boll. d'arte III 174 Fig. 11. Archaeologia XLI Taf. V 2 S. 206. Montelius Taf. 364, 17. Alin. 20220. Garg. E 2729, 2730.

Unter den Gold-, Silber- und Elfenbeinfunden aufgestellt ist wegen seiner besonderen Bedeutung:

v) **Bronzener Skyphos mit Tierreliefs.**

Dargestellt sind von l. beginnend oben: ein Kentaur mit Menschenfüßen, Sphinx, Stier, Löwe, Reiter mit Bogen in der L. und Mitra, Hirsch; unten: brüllender Stier, Gazelle (Chimaira?), Flügelgreif, zwei Strauße sich anblickend, Panther. Am Fuß Palmetten- und Lotosgeschlinge.

Archaeologia XLI Taf. VI. Montelius II Taf. 364, 7. Bull. comunale XXVI (1898) S. 199, Fig. 35.

Im unteren Fache:

w) **Räucherwagen auf Rädern.**

Das Stück ist sehr ähnlich dem aus der Tomba Regulini-Galassi in Caere stammenden (vgl. n. 606).

Archaeologia XLI Taf. IX. Alin. 20218.

Im Wandschrank in der Ecke:

x) **Flacher Rundschild aus Bronze.**

Archaeologia a. a. O. Taf. IX.

y) **Bronzegefäß** mit hohem konischem Hals und zwei Henkeln (vgl. Bd. I n. 616).

Montelius II Taf. 364,13. Bull. comm. XXVI (1898) Taf. X.

Die übrigen Gegenstände in diesem Saale gehören alle einer wesentlich jüngeren Zeit an.

1768 Vetrine rechts vor dem Fenster:

a) **Große Bronzeciste.**

Das Stück kann nach der ficoronischen Ciste (n. 1752) als schönstes aller uns erhaltenen Exemplare dieser Denkmälerklasse (vgl. Bd. I S. 358 ff.) gelten. Der Körper der Ciste ruht auf drei Füßen in Gestalt von Löwenklauen, deren jeder sich auf einen Frosch aufstützt. Befestigt sind die Füße mit Attachen, auf denen in Relief ein geflügelter Genius dargestellt ist, der auf einem ionischen Säulenkapitell kniet und sich das lange, gesträubte Haar kämmt. Neben ihm eine Strigilis an einem wohl zur Aufbewahrung von Salbe bestimmten Gefäß. Ein links sichtbarer Löwenkopf deutet wahrscheinlich darauf, daß die Toilette an einer Quelle vorgenommen wird. Als Griff des Deckels dienen zwei Krieger, bewehrt mit phrygischen Helmen, Bein- und Oberschenkelschienen, die eine nackte, tote Frau tragen. Auf dem Deckel sind Nereiden mit Waffen auf Seepferden eingraviert. Das Gefäß selbst zeigt ringsumlaufend in vorzüglicher Ausführung eingeritzt drei Szenen: 1. Paris urteil. Paris in phrygischer Tracht nach l., die L. hoch auf knotigen Stock gestützt, im Gespräch mit Hermes. Neben Paris ein geflügeltes Mädchen (Nike, Eris?) im Hintergrunde. Hinter Her-

mes die drei Göttinnen: Hera mit dem Zepter in der R., bei ihr ein Vogel, Athena mit phrygischem Helm, Sternenaigis, Lanze, neben ihr das Käuzchen, Aphrodite, deren Gewand wie das der Hera mit Tauben verziert ist, mit zweien ihrer Lieblingstiere neben sich, zuletzt Eros mit einer Schale. 2. Laios (?) vor Apollo. Apollo mit nacktem Oberkörper sitzt nach l. auf einem Sessel mit einem Lorbeerzweig in der L. und einer Schale in der R., bei ihm ein nackter Jüngling. Vor ihm sieht man den bindengeschmückten Omphalos, auf dem ein Adler sitzt. Im Gespräch mit Apollo ein stehender bärtiger Krieger. 3. Entführungsszene. Ein mit langem Ärmelgewand und Mantel bekleideter Mann auf einem nach links stürmenden Viergespann hat einen Knaben geraubt, der hilfeflehend die Hände rückwärts streckt nach einem laufenden von zwei Hunden begleiteten Knaben und einem kahlköpfigen, bärtigen Alten, der in der L. einen Ast hält und mit allen Zeichen des Entsetzens den Räuber im Laufe verfolgt. Im Hintergrund eine ionische Säule. In der dargestellten Szene wird der Raub des Chrysippos durch Laios dargestellt sein.

Gefunden 1859 in Praeneste. Boll. d'arte III 179 ff. Fig. 15 ff. Alin. 20228—20232 Garg. E 2739—2741. Mon. dell'Ist. VIII (1866) Taf. 29, 30, 31. Annali 1866, 357 ff. G. Matthies, Die praenest. Spiegel (Straßburg 1912) Abb. 10 S. 71.

b) Ciste mit Kentauren- und Lapithenkampf.

Die Ciste, deren Gravierung mittelmäßig ist, verdient besondere Beachtung durch die hervorragend schönen Deckelfiguren eines nackten Dionysos in weibischen Formen und weibischer Haartracht, der weintrunken nur mühsam sich auf den Beinen zu halten vermag und sich schwer auf einen Satyr aufstützt.

Gefunden in Palestrina. Boll. d'arte III 189, 191. Fig. 20, 21. Garg. E 2746, 2747. Zur Deckelgruppe vgl. Reinach, Répertoire stat. II 1, S. 131.

c) Ciste mit Perseus und Medusa.

Perseus, mit Flügelschuhen und geflügelter Kappe (*κυνέη*), die ihm um den Hals hängt, hält in der hocherhobenen R. dem Göttervater das Gorgonenhaupt entgegen, während er in der gesenkten L. die Harpe führt. Den Kopf wendet Perseus zurück, während Zeus, der mit dem Blitz in der R. auf einem Felsen sitzt, den grausigen Anblick ruhig aushält. Hinter Zeus ein bärtiger Mann mit der Chlamys bekleidet, der die R. auf die Hüfte, die L. auf den Oberschenkel stützt. Von den an Perseus sich anschließenden zahlreichen Figuren lassen sich die geflügelte Athena mit Peplos, Sternenaigis und Helm (dieser am Boden) und Hermes erkennen, desgleichen auch Herakles mit Keule und Löwenfell, vom Rücken gesehen. Die übrigen männlichen Figuren sind nicht zu benennen und nur dekorativ.

Die Ciste ruht auf Löwenklauen, die von einem ionischen Kapitell abgeschlossen werden. Als Attache in Relief ein Jüngling, der einen ins Knie gesunkenen bärtigen Mann mit dem Schwert durchbohrt. Der

Deckel, auf dem geflügelte Niken und Seewesen eingraviert sind, hat als Griff drei Figuren: ein nacktes Weib, das in der R. ein Messer schwingt, einen nackten Mann mit einem Ring am l. Oberarme, zwischen beiden ein zwerghaft gebildeter Mann mit betend vorgestreckten oder erhobenen Händen.

Garg. E 2742—2744.

d) **Vier Zähne mit Goldeinfassung** (vgl. S. 371 n. 1799e), längliche Streifen aus Elfenbein mit feinen, z. T. farbig umrissenen Ornamenten, Alabastra, Ketten und Knöpfe aus mehrfarbigem Glas.

Im unteren Fache dieses Schrankes Kämme aus Holz, Bein und Bronze.

Wandschrank zwischen den Fenstern:

Terrakotten aus verschiedenen Gräbern.

Unter ihnen verdienen besondere Beachtung in der 4. und 5. Reihe von oben:

e) **gewölbte dreieckige Tonplatten** mit Relief einer Amazone, die einen Krieger überreitet. Die Platten, die an den Rändern Löcher haben, sind vermutlich tönerne Surrogate metallener Pferdenasenschirme mit getriebenen Reliefs.

Garg. E 2758, 2759.

f) **Nackte weibliche Flügelfiguren,** mit zum Teil gut erhaltener Bemalung.

Boll. d'arte III 207 Fig. 33.

g) **Kleine Plättchen mit Reliefiguren,** darunter Dionysos mit Thyrsos, auf die Schulter des Silen sich stützend.

Boll. d'arte III S. 204 Fig. 31. Garg. E 2754.

Silen mit Spitzamphora auf der Schulter nach l.

Garg. E 2754.

Nackte Bakchantin, das Tympanon schlagend.

Boll. d'arte III S. 205 Fig. 32.

Diese Plättchen dienten vermutlich dazu, auf Möbeln, Kästen u. dgl. befestigt zu werden.

h) **Feines weibliches Köpfchen** im Stil des 4. Jahrhunderts.

Boll. d'arte III S. 201 Fig. 29.

i) **Weibliches Köpfchen** skopadischer Stilrichtung.

Boll. d'arte III 202 Fig. 30.

k) **Hundeköpfchen.** Der ungemein lebhafte Ausdruck und die Realistik der Darstellung sind bei diesem Stücke bewundernswert.

Boll. d'arte III 209 Fig. 34. Garg. E 2756.

l) **Drei halbkreisförmige Verkleidungsstücke** mit Reliefverzierung.

Zwei sich bäumende Pferdepaare, darunter, zwischen zwei Amphoren, Kithara und Flöte spielende Eroten. Nur die Pferdeköpfe sind frei, das übrige ist in Relief ausgeführt.

Rechts davon in der Vetrine vor dem Fenster:

m) **Große Bronzeciste.**

Wettkampf zwischen Apollo und Marsyas.

Apollo, neben dem Lorbeerbaume sitzend, den Lorbeerkranz im Haar, hält mit der L. die Kithara hoch aufgestützt. Vor ihm tänzelt mit um die Schultern geworfenem Felle Marsyas und bläst aus Leibeskräften die Doppelflöte. Hinter Apollo steht Artemis mit Bogen, Köcher und Lanze. Es folgen andere, nicht zu benennende Jünglinge und Frauen, sitzend und stehend. Die Zeichnung ist sehr nachlässig.

Auf dem Deckel als Griff ein weiblicher und ein männlicher Genius, beide geflügelt und nackt bis auf die Schuhe. Der männliche hält ein Salbgefäß. Das Gefäß ruht auf Löwenklauen, die in ionische Voluten endigen, darauf als Attachen nach l. schreitende Löwen.

Boll. d'arte III S. 187, Fig. 19. Fernique, étude sur Préneste Taf. II. Alin. 20233, 20234. Garg. E 2745.

n) **Hölzerne Ciste** mit Füßen und Reifen aus Bronze.

Im oberen Fache:

o) **Rechteckige Bronzeciste.**

Auf der einen Langseite zwei beflügelte Mädchen, das r. bekleidet, das l. nackt bis auf Schuhe, zu den beiden Seiten eines Waschbeckens mit säulenartigem Träger. Das unbekleidete (doch wohl ein Mädchen, trotzdem die Brust nicht entwickelt ist?) hält einen Spiegel in seiner Linken. Am Fuße des Beckens liegt ein Bärtiger, der seine R. vor die Scham des unbekleideten Mädchens legt. An der r. Schmalseite Hermes zwischen 2 Säulen. Rückseite: ein bekränzter Jüngling, einen Mantel um die Hüften und Oberschenkel geschlungen, sitzt traurig nach r. gewendet auf einem Felsen. Ihm zugewandt steht eine weibliche, ebenfalls bekränzte Gestalt, die ganz in den Mantel gehüllt ist. Über dem Kopfe des Sitzenden auf hochliegender Terrainlinie zwei Vögel, die sich schnäbeln. Rechts schreitet ein Jüngling, einen Mantel um Hüften, Oberschenkel und l. Schulter geschlungen, von dannen. Auf der anderen Schmalseite Herakles zwischen zwei Säulen.

Die Form dieser Ciste, ein Parallelepipedon, ist ganz singulär. Auf dem Deckel, dessen Ecken Greifenköpfe zieren, als Griff ein nackter zurückgebogener Jüngling. Das Gefäß ruht auf Bocksfüßen mit zwei Enten darüber.

Gefunden 1866 in Palestrina. Pieralisi, lettera sopra una cista prenestina in bronzo ornata di graffiti (Rom 1867) mit Taf. Alin. 20226, 20227. Garg. E 2748.

p) **Goldene Halskette** mit Anhängsel in Gestalt eines Acheloos-kopfes.

Das Schmuckstück ist eine etruskische Arbeit.

Gefunden 1859 in Palestrina. Bull. Ist. 1859, 26. Boll. d'arte III S. 178, Fig. 14. Alin. 20222. Garg. E 2735. Vgl. Marshall, jewellery in the Brit. Mus. 1463.

q) **Rest einer Spiegelkapsel** (vgl. Bd. I S. 357, S. 380 Nr. 685, n. 1777a) **Grieche und Amazone** in Relief.

Der Jüngling, in lebhafter Bewegung nach r., mit dem schweren Rundschild in der L., faßt mit der R. eine in heftiger Abwehr sich gegen ihn stemmende Amazone am Haar, deren Bogen am Boden liegt. Die Figuren sind vorzüglich in das ehemalige Rund hineinkomponiert.

Boll. d'arte III S. 192 Taf. II. Alin. 20223. Garg. E 2738.

r) **Rest einer Spiegelkapsel mit sitzendem Herakles.**

Der Held ist dargestellt auf dem Löwenfell sitzend, die L. auf die mächtige Keule stützend.

Boll. d'arte III S. 192, Taf. II. Alin. 20223. Garg. E 2738.

Beide Kapseln, zusammen mit einer Reihe von im Stile sehr ähnlichen, stammen aus einer griechischen Fabrik, die im 3. oder 2. Jahrhundert für den Export arbeitete. Man hat den Fabrikationsort an der kleinasiatischen Küste vermutet.

s) **Bronzene Strigiles** mit weiblichen Figuren als Griff.

Alin. 20225.

t) **Bronzespiegel** (vgl. Bd. I S. 357). **Menelaos im Gespräch mit Aphrodite.**

Menelaos (Menle), nackt, bekränzt, lauscht leicht gesenkten Hauptes dem Zuflüstern Aphrodites (Turan), während eine bekleidete Frau r. (Crisitha), ihn vor Aphrodites Worten zu bewahren sucht. R. sitzt ein Jüngling in phrygischem Gewande (Tefcrun). Im Hintergrunde die Köpfe zweier Frauen, die eine mit Beischrift (Irisis). Oben Helios im Viergespann auffahrend, unten Fische, am Griffe nackte geflügelte Frau. Obwohl nur der Aphrodite und des Menelaos Namen verständlich sind, hat man doch aus der Haltung der übrigen Personen zu schließen geglaubt, daß Menelaos vor der Abreise nach Kreta dargestellt sei. In der Frau r. von ihm wäre dann Helena zu erkennen, die ihm abrät, wegzureisen und sie mit dem gefährlichen phrygischen Gastfreunde allein zu lassen. Die Deutung ist unsicher. Zeichnung und Komposition sind recht fein.

Etr. Spiegel IV 378. Bull. Ist. 1859 S. 34. Arch. Z. 1860 S. 86 f.

u) **Hölzerne Futterale** zur Aufbewahrung von Schminke u. dgl.

Die Erhaltung dieser Gegenstände ist staunenswert. Sie sind ein charakteristisches Beispiel dafür, wie das antike Kunsthandwerk selbst die kleinsten Gebrauchsgegenstände geschmackvoll auszugestal-

ten verstand. Solcher Behälter wurden verschiedene gefunden, drei besonders schöne sind in die Sammlung Barberini gelangt. Eines stellt eine Taube, ein anderes ein liegendes Kalb, ein drittes einen beschuhten Fuß dar in sehr naturwahrer Bildung. Während an dem letzteren die Sohle den eigentlichen, in viele Fächer geteilten Behälter darstellt, sind die beiden anderen horizontal in der Mitte geteilt; die obere, an einem hölzernen Zapfen drehbare Hälfte dient als Deckel. In den Fächern Reste von Schminkkörnern u. a. Die Holz-Etuis bildeten zusammen mit den übrigen kleinen Gegenständen den Inhalt einer Ciste. Vgl. die Ciste Pasinati mit sehr ähnlichem Inhalte (Mon. Ist. VIII Taf. VIII).

Gefunden 1855, 1859. Bull. Ist. 1855, p. XLVI, 1859, 26. Boll. d'arte III S. 207 ff. Fig. 24—26. Garg. E 2760, 2761. Vgl. Mon. Ist. VIII, 8. Annali 1864 S. 372, 1866 S. 185.

v) **Verschiedene Toilettegegenstände,** u. a. Alabastra aus buntem Glas, silbernes Ohrlöffelchen, in einen Entenkopf endigend, Holzbüchschen mit Schwamm.

Auf den Samtbrettern:

w) **Täfelchen aus Knochen mit Reliefverzierung.**

Schmalseite am Eingang:

Zwei stehende Krieger mit Panzer, Helm, Beinschienen, Schild und Lanze. Jedes dieser beiden Plättchen ist der Länge nach halbiert.

Boll. d'arte III 199, Fig. 28. Alin. 20224. Garg. E 2753. Fernique, étude sur Préneste Taf. IV.

Gegenüber:

Zwei sitzende, einander zugekehrte Sphinxe.

Fernique Taf. IV.

Fensterseite, links:

Zwei Krieger und eine Frau in langem Peplos mit Überschlag, in der gesenkten L. eine Blüte haltend.

Alin. 20224. Garg. E 2752.

rechts:

Zwei Krieger, einer davon mit Helm in Pilosform, eine Frau in Chiton und Mantel mit einem Thyrsosstab, Hermes mit dem Petasos im Nacken und dem Kerykeion von vorn, Profil nach r.

Garg. E 2752.

Gegenüber auf der Längsseite:

Hermes nach r., Herakles mit Panzer, Fell und Keule, den l. Fuß auf eine von vorn gesehene Amphora stützend, bei einer Quelle mit Löwenspeier, ferner ein Krieger. Eine ursprünglich dazugehörige Platte mit Athena (Abb. bei Fernique) ist verloren gegangen.

Boll. d'arte III S. 198 Fig. 27. Alin. 20224. Garg. E 2753. Fernique, étude sur Préneste, Taf. III.

Diese Plättchen bildeten, zwei und zwei die größeren, vier und vier die kleineren, den Belag von Kästchen. Sie waren ursprünglich umrahmt und bemalt. Man hat für diesen Kunstzweig latinische Herkunft angenommen. Tracht und Bewaffnung nähern sich durchaus römischer Art.

Gefunden 1866. Fernique, étude sur Préneste S. 208 ff., Taf. III, IV.

hinten:

x) **Halsketten aus bunten Glasperlen.**

1769 Eingangswand.

Rechts vom Eingang sind Funde aufgestellt, die zwar nicht aus Barberinischem Besitze, aber sicher auch aus Palestrina stammen.

Linke Schrankhälfte.

oben:

a) **Hölzerner Cistendeckel.**

Mittelfach:

b) **Bronzeciste. Frau, die einen nach r. stürmenden Wagen mit zwei Flügelrossen besteigt.** Sie ist mit Amazonenschild und Lanze bewaffnet. Ein nackter Jüngling mit Schild faßt die Pferde am Zügel. R. Athena mit Lanze und Schild, dann geflügelte Frau neben Flügelroß. Vielleicht Heras Auszug zum Kampf? Deckelfiguren: nackter Jüngling und Frau mit Perizoma, sich anfassend.

unten:

c) **Bronzespiegel. Hermes, der das Dionysoskind trägt.**

d) **Bronzeciste** mit durchbrochenem Körper. Auf dem Deckel Kampfszenen, darunter ein von der geflügelten Athena unterstützter, nach r. stürmender Krieger mit Hund gegen einen umgesunkenen, unbewaffneten Mann, den eine geflügelte Frau auffängt. Menelaos und Alexandros?

S. Matthies, die pränest. Spiegel, Taf. I S. 37 f., Pollak, Auktions-Kat. Gagliardi 515 Taf. 5.

Rechte Schrankhälfte.

Mittelfach, rechts:

e) **Bronzeciste. Fesselung des Amykos.** Der letztere ist von Kastor besiegt und an den Baum gebunden, den Sieger bekränzt Athena. Dabei Jünglinge an einer Quelle mit Ausfluß in Form eines Löwenkopfes. Von dieser Hauptdarstellung, die dieselben Motive wie die ficoronische Ciste n. 1752 behandelt, nicht besonders abgetrennt ein Tierfries. Auf dem Deckel Seewesen.

unten (von links):

f) **Bronzespiegel. Dionysos** nach r. auf einem von Löwen und Panthern gezogenen Wagen.

g) **Bronzespiegel. Jason** nach r. auf von wilden Tieren gezogenem Wagen. Von oben herab schwebt eine Victoria, um ihn zu kränzen. Im Vordergrund stehen Athena und Fortuna. Die Figuren tragen alle Beischriften (Hiaso, Fortuna, Menerva, Victoria).

h) **Bronzeciste** mit durchbrochenem Körper. Auf dem Deckel als Griff zwei behelmte nackte, einen dritten tragende Krieger. Der Deckel ist verziert mit Amazonenkämpfen in zwei Gruppen, die durch eine von vorn gesehene Skylla getrennt sind. Unter den Kämpfenden Herakles mit der Keule.

Alle im folgenden beschriebenen Stücke stammen wieder aus Barberinischem Besitze.

Links vom Eingang

oben links:

i) **Bronzespiegel.** Gorgoneion mit lang heraushängender Zunge und Reißzähnen.

Etr. Sp. IV 428, 2. Garg. E 2749.

darunter:

k) **Bronzespiegel. Helenas Wochenbett.**

Neben der kaum von der Geburt der Hermione genesenen Helena, die nach l. auf einer Kline liegt, das Kind am Busen, sitzt in ein Frauengewand gehüllt Paris auf einem mit Sirenen verzierten Schemel und blickt aufmerksam auf die von l. mit einer Blüte herantretende Aphrodite. Links an der Wand hängende Schuhe bezeichnen den Innenraum. Die herabschwebende Sphinx läßt Unheil ahnen. Unten Schwäne mit einander abgekehrten Hälsen. Den Figuren sind Inschriften (Elina, Ermania, Elachsantre, Turan) beigefügt.

Etr. Spiegel IV Taf. 379. Bull. Ist. 1859 S. 26.

Rechts darüber:

l) **Ovaler Cistendeckel** mit punktierter Tier- und Pflanzendekoration.

Im Schranke daneben; rechts:

m) **Bronzespiegel. Bankettszene.**

Auf einer Kline liegen unter einer Epheulaube ein Mann und eine Frau, er mit Trinkgefäß und Blume, sie mit einer Taube. Vor der Kline ein Eßtisch, unter dem ein Hund liegt. Von l. kommt eine Dienerin mit einem Krug auf einer Platte.

Etr. Spiegel IV Taf. 419.

1770 Linke Längswand.

Schrank I. Oben links:

a) **Bronzespiegel.** Eine nackte, auf einer Kline liegende Frau wird von einem die Syrinx blasenden Satyr und zwei lebhaft erregten Papposilenen überfallen.

Etr. Spiegel V Taf. 42.

Rechts:

b) **Bronzespiegel.**

Sitzender Mann, auf adlerbekröntes Szepter gestützt, hinter ihm zwei stehende Frauen. Vor ihm steht l. ein Satyr. Unten ein großer Achelooskopf.

Unten links:

c) **Bronzespiegel. Herakles** auf einem von zwei Kentauren nach l. gezogenen Wagen. Er schultert die Keule. Unter dem Wagen ein Hund.

Unten rechts:

d) **Bronzespiegel. Eroten,** die einen Löwen bekämpfen. Mit Bogen, Äxten, Steinblöcken, Lanzen rücken die Kleinen dem mächtigen, wild brüllenden Tier zu Leibe, das einen von ihnen in eine höchst kritische Situation gebracht hat. Die Erfindung ist vorzüglich und die Zeichnung sehr flott.

Etr. Spiegel IV Taf. 329. Garg. E 2750. Boll. d'arte III S. 193 Fig. 28.

e) **Ovale Ciste** mit eingravierten Figuren, die Waffen (Beinschienen, Panzer) in den Händen tragen. Das Stück ist interessant dadurch, daß man zu seiner Herstellung die Hälfte einer früher zu einer größeren Ciste verwendeten Platte wiederbenutzte, weshalb von den Figuren nur die Oberkörper sichtbar sind. Ein ähnlich zerschnittenes Stück Mon. Ist. VIII Taf. VIII.

f) **Runde Ciste** mit nacktem Satyr und Mädchen als Deckelfiguren. Auf dem Deckel ein Triton in Vorderansicht zwischen Skylla und Triton in Profil. Als Hauptdarstellung ein Satyr, die Doppelflöte blasend, ein zweiter, tanzender, ein nacktes Mädchen. Krieger und nacktes Mädchen gruppiert mit einem Alten und einem Jüngling in phrygischem Kostüm.

Schrank II.

g) **Bronzespiegel.** Vor dem nach r. sitzenden **Paris** in phrygischer Tracht steht eine nackte und eine bekleidete Frau. Vielleicht Paris, Oinone und Aphrodite?

h) **Bronzespiegel.** Nackter Jüngling nach l., sitzende Frau mit nacktem Oberkörper nach r. Oben schwebt ein geflügeltes Mädchen mit einer Fruchtschale.

i) **Bronzegefäß** in Form eines Alabastron.

Schrank III.

Oben links:

k) **Bronzespiegel. Raub der Kassandra.**

Aias reißt die Kassandra vom Altar der Athena, an deren Standbild sie sich geklammert hält. Die Darstellung ist erst nachträglich eingraviert an Stelle von einfachen Kreisen.

Unten links:

l) **Bronzespiegel.** Ein Knabe im Spiele mit einem stoßenden Böckchen.
Etr. Spiegel IV 422.

Unten rechts:

m) **Bronzespiegel. Bestrafung des Marsyas.**
Apoll wetzt in der l. Hand das Messer zur Schindung des mit gefesselten Händen vor ihm kauernden Marsyas, für dessen Schonung ein kleiner Satyr fleht, der das r. Bein des Gottes umfaßt. R. eine Frau (Artemis?), die den Marsyas wie einen Hund an der Leine führt.
Etr. Spiegel IV Taf. 296. Boll. d'arte III 192 Fig. 22. Garg. E 2749.

Schrank IV.

Oben links:

n) **Bronzespiegel. Bellerophon** im Kampfe mit der Chimaira.
Gefunden 1866. Etr. Spiegel V 73.
nach r.

Oben rechts:

o) **Bronzespiegel. Dionysos,** der Thyrsos und Blätterkrone trägt, zwischen Satyr und Mänade.

Unten links:

p) **Runde Ciste.** Flötenblasender **Marsyas** zwischen zwei Nymphen bei einer Quelle. Dabei weitere unbedeutende Figuren, darunter ein Jüngling mit Pferd. Auf dem Deckel Skylla und Triton.

Unten Mitte:

q) **Bronzegefäß** (sogen. ampulla scortea). Ein solches Gefäß ist das S. 318 n. 1768 a neben dem sich kämmenden Dämon stehende.
Vgl. Amelung, Führer durch die Antiken in Florenz p. 247 und Not. d. sc. 1897 p. 266, Fig. 6.

Schrank V.

Oben links:

r) **Bronzespiegel. Herakles** und Epheben.

Oben rechts:

s) **Bronzespiegel.** Ein Ephebe mit Petasos zwischen zwei bekleideten Frauen.

Unten links:

t) **Bronzespiegel** mit Liebesunterhaltung zwischen einem l. sitzenden Jüngling und einem r. sitzenden Mädchen, zwischen denen Eros mit dem Pfeile steht.

Unten rechts:

u) **Bronzespiegel. Athena und Eros** vor r. sitzendem **Paris.**

Schrank VI.

Oben links:

v) **Bronzespiegel.** Ein bärtiger Mann nach r. im Gespräch mit einer sitzenden, die Spindel im Schoße haltenden Frau, die die Füße auf einen Schemel stützt und die R. traulich auf den Schenkel des Mannes legt. Neben letzterem Schild und Helm. Die Szene ist auf Odysseus im Gespräche mit Penelope gedeutet worden.
Etr. Spiegel IV 406.

Oben rechts:

w) **Bronzespiegel.** Eine nackte geflügelte Frau nach r. und eine bekleidete mit einem Hunde.

Schmale Fensterwand, gegenüber dem Eingang (links vom Fenster):

Schrank VII.

Mittelfach rechts:

x) **Bronzespiegel** mit Satyr, der eine nackte, vom Rücken gesehene Nymphe verfolgt.

Schrank VIII.

Mittelfach links:

y) **Bronzespiegel** mit Toiletteszene. Frau nach l. sitzend, vor ihr Mädchen mit einem Kästchen.

Rechts:

z) **Bronzespiegel. Hermes** im Gespräch mit einer nach r. thronenden Frau, neben der eine nackte Dienerin mit Sonnenschirm steht. Man hat die Szene als Hermes bei der Kalypso erklärt. Unten ein fischbeiniger, in der L. einen Fisch haltender Daimon.
Etr. Spiegel IV 404. Garg. E 2751.

Durch die Tür am Ende der l. Seitenwand in einen kleinen Raum, dessen Decke mit zierlichen Grotesken in antikem Geschmacke bemalt ist. Das Zimmer enthält den kostbaren

1771 **Grabfund aus Todi.**

Die Gegenstände entstammen alle einem Grabe, das man ohne Grund als Grab einer Priesterin bezeichnet hat. Die Funde, die darauf schließen lassen, daß die Leiche einer vornehmen Frau bestattet war, gehören dem 3. Jahrhundert v. Chr. an. Sie sind in ihrer Art nicht weniger charakteristisch für die italische Kultur dieser Epoche als z. B. die der tomba Barberini, Bernardini, Regulini-Galassi für das 7. Jahrhundert.

Von dem hölzernen Sarg, in dem die Leiche lag, sind Reste des Beschlages, kreisrunde Bronzeplättchen, vier eiserne zum Tragen be-

stimmte Griffe und sechs Greifenköpfe aus Blei erhalten. Die Leiche war in ein Gewand gehüllt, das nicht erhalten ist, zu dem aber eine Reihe sternförmiger Goldornamente gehörte, die aufgenäht waren, und goldene Wellen, in die kleine springende Delfine tauchen. Letzteres Ornament, das besonders in der etruskischen Kunst (Kästchenbeschlag in der Sammlung Bruschi zu Corneto, Malereien der tomba Bruschi und tomba del Tifone ebenda) beliebt war, schmückte wahrscheinlich den Saum des Gewandes.

Zu dem Gewande gehörten ferner wohl 20 runde, goldene und gewölbte Plättchen, zum Überziehen von Knöpfen bestimmt, einige davon mit einem weiblichen, mit Diadem und Halskette geschmückten Kopfe von vorn in Relief, andere mit Silenskopf oder Rosette. Ein längliches, goldenes Scheibchen zeigt eine sitzende, nackte Flügelfigur. Man beachte auch eine Elfenbeinnadel mit einem Widderkopf am Ende.

Unter dem Schmucke der Toten ragen hervor zwei neben dem Kopf gefundene Garnituren goldener Ohrringe, beachtenswert besonders ein Paar großer, barocker Ohrgehänge aus Gold. Von einem gewölbten länglichen, mit Filigranornamenten verzierten Schildchen hängt ein großer, getriebener Frauenkopf freien Stiles herab, an dem eine Anzahl Bommeln befestigt sind. Der Frauenkopf trägt große Ohrringe und am Hals eine Kette. Er hängt zwischen Bommeln, die an Kettchen befestigt sind. Die Ohrgehänge sind als beste Erzeugnisse etruskischer Goldschmiedearbeit des 3. Jahrhunderts zu betrachten. Von einem sehr ähnlichen Paare, das bei Perugia gefunden wurde, befindet sich das eine Exemplar in Perugia, das andere im Britischen Museum.

Ferner beachte man zwei goldene Halsketten, eine mit Bommeln, die andere mit drei großen Medaillons, deren zwei durch einen Medusenkopf schönen Stiles, eines durch einen ovalen Onyx verziert ist. Ferner Goldringe, einer mit einem Onyx, ein anderer mit einem großen Schild aus Blattgold über einem Eisenkern, darauf ein nackter Jüngling und ein Mädchen mit der etruskischen Beischrift lasa vecuvia. Die abnorme Weite des Ringes läßt darauf schließen, daß die Besitzerin ihn am Daumen getragen haben muß, wie man es bei den gelagerten Deckelfiguren etruskischer Sarkophage gelegentlich beobachten kann, die derselben Zeit angehören (vgl. Bd. I, S. 272 ff.).

Unter den Beigaben sind außer einem Salbgefäße aus blauem Glase mit Streifen besonders beachtenswert einige Bronzegeräte, ein Spiegel, dessen Griff aus Elfenbein besteht, mit schlecht erhaltenen, eingravierten Figuren und etruskischen Buchstaben, eine Schale mit Griff in Gestalt eines stehenden, bekränzten, nackten Jünglings (vgl. n. 687, 690), ein Bronzekrug mit Griff in Gestalt eines bärtigen Silens freien Stiles, eine kleine Eule als Deckelgriff einer in dürftigen Resten erhaltenen Bronzeciste, ein ganz barockes Thymiaterion (zur Gattung vgl. Bd. I S. 356): drei

geflügelte sitzende Frauen tragen auf ihren Rücken eine radförmige Scheibe; auf letzterer ruht auf besonderer Basis eine Reibschale mit Ausguß, worin ein gebückter Satyr mit Reibsteinen arbeitet; er trägt auf dem Rücken einen Stab, in dessen Mitte eine weibliche Flügelfigur mit Tunica schwebend angebracht ist. Oben ein flaches Schälchen mit vier Schwänen auf dem Rand und vier tropfenartigen Anhängern. Die tönernen Beigaben sind rohe, unteritalische Töpfe.

Gefunden 1886 bei Todi. Not. d. scavi 1886, 358 ff. Röm. Mitt. I (1886) 228 ff. (Helbig). Rendiconti dei Lincei 1891, p. 328, 597 (Barnabei). Die Ohrringe: Hadaczek, Der Ohrschmuck d. Gr. und Etr. in Wiener Abhdlgn. 1903, 67 f., Fig. 135, 136. Alin. 27265. Das entsprechende Paar aus Perugia: Conestabile, Mon. di Perugia, Taf. CVI 2. Marshall, jewellery in the brit. Mus. Nr. 2262, Fig. 72, Taf. XLIV.

Zurück durch den vorigen Saal in das Vestibül, dann von diesem aus in die halbkreisförmige Portikus. Hier rechts über einige Treppenstufen in einen länglichen

Vorraum.

1772 **Etruskische Sarkophage.**

a) In der Mitte ein steinerner Sarkophag, dessen Deckel fehlt, mit Darstellungen in Relief auf allen Seiten. Vorn: zwei zu einem Altar geflüchtete Frauen mit aufgelöstem Haar und nacktem Oberkörper werden von zwei Männern bedroht. Zwei geflügelte weibliche Todesdämonen sind zugegen, wie sie auf jüngeren etruskischen Denkmälern, etwa vom 3. Jahrhundert ab, häufig bei mythologischen Szenen erscheinen, oft mitten zwischen Figuren aus der griechischen Sage gestellt. Rechts davon eine Frau auf einem Steinsitz, auf die ein Alter und eine Frau einreden. Rückseite: An einem Altar, hinter dem der Oberkörper eines nackten, behelmten Mannes und einer nackten Frau (Mars und Venus?) sichtbar werden, sollen ein hilfeflehendes nacktes Weib und ein nackter, am Boden sitzender, wehrloser Mann geopfert werden. Die Frau wird am Haar von einem Mann gerissen, dem ein anderer mit einem Bündel langer Hölzer folgt; dem Manne nahen zwei mit mächtigen Felsblöcken bewaffnete. Verbrennung und Steinigung bereiten sich vor. Auf der einen Nebenseite Zweikampf zwischen zwei Männern, von denen einer ins Knie gesunken ist; auf der andern ein Mann in lebhafter Erregung zwischen einem trauernd am Boden sitzenden Mann und einer auf einen Altar geflüchteten Frau. Pilaster mit ionischen Kapitälen an den Ecken.

Aus Toscanella. Secondiano Campanari, Tuscania e i suoi monumenti I Taf. 8 p. 32. Phot. Brogi 18677.

b) Steinerne Deckelfigur eines gelagerten Etruskers mit Trinkschale in der R. Die stark verwitterte Inschrift gibt den Namen und das Alter (46 Jahre) des Verstorbenen an.

c) Vorderseite eines Steinsarkophages mit zwei bärtigen Drachen und etruskischer Inschrift.

Neben der Eingangstür zum nächsten Saal:

d) Zwei Grabcippen aus Peperin mit Darstellung der Türen zur Unterwelt in Relief. Auf dem Exemplar l. Spuren von Axthieben und Sägeschnitten (vgl. n. 1079 und die Nachträge dazu).

Aus Ferento. Vgl. Not. d. sc. 1908, 374 (Abbild.).

Erster Saal.

Dieser Saal enthält in einer Reihe von Glaskästen Funde aus verschiedenen Orten in Latium, Umbrien und Etrurien.

1773 **Terrakottasarkophag mit gelagertem Paar,** aus etwa 400 Stücken wieder zusammengesetzt.

Aus Cervetri.

Auf einer Kline, deren reichverzierte Beine oben in ionische Voluten endigen und über deren Matratze ein lang herabhängendes Tuch gebreitet ist, liegen ein Mann und eine Frau langausgestreckt hintereinander, beide mit aufgerichtetem Oberkörper. Beide stützen den l. Ellenbogen auf Kissen. Das der Frau ist doppelt zusammengelegt. Der Mann legt auf die l. Schulter der Frau traulich die R. Vermutlich hielt er in ihr ein Trinkgefäß. Mit der L. berührt er sachte ihren Arm. Die Frau hielt in den vorgestreckten Händen ein kleines Attribut (Blume, Frucht, Ei oder Salbgefäß). Die fehlenden Gegenstände wird man sich vielleicht aus kostbarem Metall zu denken haben. Der Mann ist nackt bis auf einen großen engen Mantel, der ihn unterwärts bedeckt und von dem ein überaus zierlich gefalteter Zipfel zwischen den Kissen sichtbar wird, die Frau trägt den langen ionischen Chiton mit kurzen Ärmeln, dessen feine, höchst sorgfältig gelegten Falten über ihren Füßen sichtbar werden unter dem Mantel, der ebenfalls sehr sorgfältig gelegt, ihren Unterkörper bedeckt. An den Füßen trägt sie Schnürschuhe aus weichem Leder mit Spitzen, eine im ionischen Kulturkreis heimische und in Etrurien angenommene Form, bekannt durch etruskische Grabgemälde. Besonders interessant sind die Köpfe der Figuren mit dem leichten archaischen Lächeln. Aus der Eigenart des archaischen Stiles, nicht etwa als Rasseneigentümlichkeit sind auch die etwas schiefgestellten und geschlitzten Augen zu erklären. Der Mann hat spitzen Kinnbart, aber rasierte Oberlippe; die Frau trägt eine Spitzhaube (tutulus) als Kopfbedeckung. Das Haar, in dem der Mann vorn einen Blätterkranz trug, hängt in langen Strähnen auf den Rücken; von diesen fallen bei der Frau einige losgelöste vorn über die Schulter. Reste von Bemalung erkennt man hier und da, besonders auf den Klinenbeinen. Die ganze Gruppe besteht aus vier gesondert geformten Teilen,

deren zwei die Kline bilden — ihr Inneres enthielt die Asche der Toten —, während die Figuren als Deckel dienen. Die besonders fein ausgearbeiteten Arme und Hände sind allein massiv und angesetzt. Der ungemein lebendige Ausdruck der Gesichte wurde erhöht durch eingesetzte Pupillen.

Der Sarkophag hat ein sehr ähnliches Gegenstück desselben Fundortes im Louvre, vor dem er sich durch die nie an ihm geübte Restaurierung besonders auszeichnet, wenn ihm freilich auch die reichere Bemalung des Pariser Exemplares fehlt. Letzteres ist durch seine Beigaben, darunter korinthische Vasen, ziemlich sicher ins 6. Jahrhundert datiert. Derselben Zeit, wohl der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts gehört unser Exemplar an, während ein drittes, Londoner Exemplar, ebenfalls aus Cervetri, etwas älter sein wird. Das Werk trägt alle Kennzeichen ionischer Kunst und ist vermutlich von einem Griechen, vielleicht einem Phokäer, in Etrurien gefertigt.

Mon. antichi dei Lincei VIII 1898, Taf. XIII, XIV S. 521 ff. (Savignoni). Vgl. Deonna, stat. de terre-cuite S. 184. Collignon, statues funéraires dans l'art grec 351, Fig. 221. Mon. ant. dei Lincei XV (1905) S. 29 ff., Fig. 9 (Pinza). Walters hist. of anc. pottery II 318. Della Seta Religione e arte figurata 185 Fig. 172. Montelius Italie primit. II 309. Pottier cat. des vases antiques II 414. Altmann Archit. u. Ornam. der ant. Sarkoph. 33. Martha l'art etr. 299. Phot. Garg. C.323—25. Exemplar in Louvre: Longpérier Musée Napoléon, Taf. 80 (farbig). Mon. dell'Ist. VI Taf. 59. Exemplar im brit. Mus.: Murray, Terracotta Sarcophagi Taf. 9—11.

1774 **Baumsarkophag aus Gabii.**

Der mit der Säge in der Längsrichtung durchschnittene, mit der Axt ausgehöhlte Eichenstamm, von dem ein Stück bei der Ausgrabung zerstört wurde, lag in einem Graben, bedeckt mit von feinem Kalk durchsetzter Erde und Steinen. In ihm lagen das Skelett und bei der Ausgrabung verschwundene Gegenstände aus Silber, Eisen und Bernstein. Daneben lagen Vasen, teils aus rotbraunem Ton (impasto italico), teils aus gebranntem, helleren Ton mit Spuren von Bemalung. Beachtenswert eine fein gehämmerte Bronzeschale und ein dunkles tönernes Gefäß mit eingeritzten Pferden, Schlangen und Vögeln. Zur Form des Grabes vgl. auch n. 1789. Das Grab gehört etwa der Wende des 8. zum 7. Jahrhunderts an.

Bull. comm. XXXI (1903), Taf. XI, XII, 352 ff. (Pinza). Vgl. Not. d. scavi 1889 S. 83 f. Alin. 27266. Über Gabii vgl. Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie.

1775 **Bronzefunde aus Cagli.**

a) Durch Schönheit und gute Erhaltung ragt hervor ein wundervoll patinierter **Kopf eines Jünglings** im Stile des 5. Jahrhunderts. Die Augen waren aus Email eingesetzt, die krausen Haare über den Ohren, sowie der Helm bis auf den Stirnschutz besonders gegossen und angesetzt (man sieht im Innern des Kopfes deutlich die Zapfen der Teile mit den krausen Haaren rechts und links). Das kurze Haar im Nacken und vor den Ohren schließt die Deutung auf Athena aus.

Phot. Brogi 18673, 18678. A. Mahler, Polyklet und seine Schule 129 (schlechte Abbild.). Vgl. Not. d. sc. 1878, 119. Bull. dell'Ist. 1878, 74. Zu der Technik der Stückungen vgl. Jahresb. des österr. arch. Instituts XI 1908 p. 213 ff. (Pernice).

b) Kleines **behelmtes Bronzeköpfchen** ebenfalls von sehr feiner Ausführung.

c) **Kleine Statuette eines nackten Mannes**, der in der R. die Lanze schwang, interessant durch die unter den Füßen stehen gebliebenen Gußzapfen.

Alin. 27263.

d) **Marsstatuette.**

Die übrigen Figuren zeigen einen nackten und neun bewaffnete Krieger primitiven, lokal-umbrischen Stiles. Die Funde scheinen alle aus einer am Orte selbst betriebenen Bronzegießerei zu stammen.

1776 Statuen einer **sitzenden Frau mit Wickelkindern** aus Tuff.

Die auf mächtigen Thronen sitzenden, sehr roh gearbeiteten Figuren haben gelöstes Haar. Die L. hält vier, die R. ein Wickelkind auf dem Schoß; die Arme der Kinder sind nach antiker Sitte eng an den Körper festgewickelt. Vermutlich sind diese Statuen, die sich in großer Menge beim Heiligtum einer Muttergöttin in Capua fanden, woher wohl auch unsere Exemplare stammen, Votive von Müttern zur Erflehung oder zum Dank für Kindersegen.

Vgl. Röm. Mitt. 1907 Taf. XII ff., S. 474 f. (Koch).

1777 Vetrine.

a) **Spiegelkapsel mit Relief** aus Bronze.

Odysseus steht in Bettlertracht vor Penelope, die die Spindel hält und sinnend seiner Erzählung lauscht, während der Hund Argos (der in der homerischen Dichtung gleich bei der Ankunft seines Herrn verendet) ihn erkennt und mit der r. Pfote sein Bein berührt. An der Wand ein Bukranion und ein Gorgoneion. Drei außer diesem noch unveröffentlichten Exemplare seither bekanntgewordene Spiegelkapseln mit der gleichen Darstellung (aus Cervetri, Corneto, Chiusi) beweisen die Beliebtheit dieses Motivs und die fabrikmäßige Herstellung solcher Kapseln in Etrurien offenbar nach griechischen Mustern. Für die griechischen Vorbilder nimmt ein namhafter Gelehrter eine Fabrik des 4. Jahrhunderts in Korinth an.

Exemplar aus Cervetri: Brit. Mus. Cat. of bronzes Nr. 731. Mon. dell'Ist. VIII Taf. 47, Nr. 1. Vgl. annali 1867, 326 ff. (Helbig), bull. 1865, 246 (Braun). Sitzungsber. der bayer. Akad. d. Wissensch. 1868, 78 ff. (Braun). Roscher, Mythol. Lexikon, Penelope p. 1917. Sammlung Sabouroff Taf. 147 (Furtwängler). Literatur über Reliefs auf Spiegelkapseln: Sittl, Arch. d. Kunst 247, 698, 702. Vgl. unter n. 685.

b) **Pferdetrense aus Bronze.**

Aus Barbarano.

Das wundervoll patinierte Stück ist ein vorzüglich erhaltenes Beispiel einer italischen Pferdetrense, die, ähnlich wie die römischen,

eine humanere Form zeigen als die grausamen griechischen mit den Stacheln und scharfrandigen Scheiben, die den Tieren die Mäuler blutig rissen. Die im Maul des Tieres liegende Achse besteht aus zwei gedrehten, ineinander verhäkelten Teilen, die halbmondförmigen Stücke, zwischen denen der Kopf des Tieres eingepreßt war, tragen als Ornament schematisch wiedergegebene Vögel an der Stelle, wo bei anderen italischen Exemplaren, deutlich an die Bestimmung des Gerätes erinnernd, Pferde zu sehen sind. Fast identisch mit unserem Exemplar, vermutlich aus derselben Werkstatt, ist ein anderes aus Rusellae, jetzt in Florenz befindliches.

Not. d. sc. 1897, 137, Fig. 1 u. 8 (Pasqui). Bull. paletn. ital. 1898, 79 mit Abb. Andre italische Exemplare: Bull. paletn. ital. II (1876), Taf. V. Montelius, civ. prim. en in It. I Taf. 73, 95, II, Taf. 178, 181, 190, 192, 197, 285. Römische: Rast. Limes 32, Taf. XXI 56 S. 65 (Barthel). Florentiner Exemplar: Not. sc. 1887, 136. Montelius, civil. prim. II 376 Nr. 5. Exemplare aus Falerii in unserem Museum: Mon. ant. dei Lincei IV Atlas Taf. XI 20, 21. Griechische Exemplare: Pernice, Griech. Pferdegeschirr, 56. Berl. Winckelm. Progr. Vgl. Amelung, Nachwort zu Cherbuliez, athen. Plaudereien über ein Pferd des Phidias (übers. von J. Riedisser) p. 296 ff.

c) **Bronzestreifen mit getriebenen Figuren.**

Zum Bankett gelagert, wie häufig auf etruskischen Grabgemälden, zum Teil in eifriger Unterhaltung, ist eine Gesellschaft. Die Figuren tragen die von dem Terrokottasarkophag (n. 1773) uns bekannte Kopfbedeckung, den Tutulus. Auf und neben einem Kredenztisch sieht man mächtige Trinkgefäße stehen, an einem dreibeinigen Kohlenbecken (vgl. n. 592) einen Sklaven.

Aus Bomarzo. Über Stil und Herkunft vgl. n. 747.

d) **Bronzestreifen mit getriebenen Figuren.**

Kampfszenen. Wie c aus der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts. Vermutlich etruskische Arbeit.

Aus Ferento.

e) **Beinerne Möbelverzierungen.**

L. Bruchstücke von weiblichen Köpfen und von geflügelten Eroten und Psychen. R. Pferdeköpfe, vielleicht von einem Viergespann, und Akanthusblätter. Römische Arbeiten etwa der Zeit des 2. Jahrh. vor bis zum 2. Jahrh. nach Chr.

Aus den Abruzzen (?).

f) **Votivstatuetten aus Bronze,** darunter ein bärtiger Krieger im Panzer, unter dessen Füßen die Gußzapfen erhalten sind. R. eine Frau mit Tutulus und breitem Bronzegürtel, mit Blüte in der R. Es sind Arbeiten rohen Stiles des 6. bis 5. Jahrhunderts.

1778 Vetrine links vom Ausgange.

Die in der Vetrine aufgestellten Bronzen wurden im römischen Kunsthandel erworben. Sie zerfallen in vier Gruppen:

a) **Ein Helm und zwei Beinschienen,** griechischer Arbeit. Die Kniestücke der Beinschienen sind als Löwen-Masken gestaltet.

b) **Drei rechteckige umrahmte Platten** mit Reliefdarstellungen eines liegenden Löwen und zweier liegender Sphinxe. Sie erinnern in stilistischer Hinsicht so stark an die berühmten Bronzebeschläge eines Wagens aus Perugia, daß wir sie dem gleichen ionisch-italischen Kunstkreise des 6. Jahrhunderts v. Chr., vielleicht auch dem gleichen Fundorte zuweisen können. Jedenfalls haben auch sie als Beschläge hölzerner Wandungen gedient.

Die Bronzen von Perugia: Römische Mitteilungen 1894, 253ff. und Antik. Denkmäler II (1893—94) Taf. 14. 15. (Petersen).

c) **Verschiedene Fragmente von Platten und Umrahmungen,** die Platten mit Reliefdarstellungen phantastischer Tiere. Italische Nachahmungen ionischer oder ionisierender Arbeiten. Wahrscheinlich aus Umbrien.

d) **Zwei durchbrochene Relief-Darstellungen** eines Mannes, der zwischen zwei Pferden steht; von rechts und links fliegt auf die Pferde je ein Vogel nieder (nicht überall erhalten).

Über analoge Darstellungen vgl. Jahresh. d. österr. arch. Instituts VII 1904 p. 62 ff. Fig. 73a, b; VIII 1905 p. 73 Fig. 23. Da diese Fundstücke aus Foligno und Pesaro stammen, vermutet man auch für die römischen Stücke Herkunft aus der gleichen Gegend.

Im unteren Fache:

e) **Schwarzfigurige attische Amphora** mit einer Auszugsszene. Auf der Rückseite Herakles im Kampfe mit dem nemeischen Löwen. L. dabei Iolaos mit der Keule, r. Hermes mit Flügelschuhen.

f) **Rotfiguriger Stamnos.**

Theseus tötet den Minotauros. Dabei l. Ariadne, r. ein bärtiger, auf einen Stab gestützter Mann.

g) **Rotfigurige schlanke Amphora** mit gedrehten Henkeln. Mädchen mit einer leeren, liegenden Hydria auf dem Kopfe.

Die beiden nächsten Säle enthalten die Reste von fünf Tempeln des alten Falerii (heute Cività Castellana), unter denen der Apollotempel, der Merkurtempel und der berühmte Iunotempel besonders hervorragen. Eine Publikation der betreffenden Ausgrabung sowie der einzelnen Fundobjekte ist seit langer Zeit in Vorbereitung.

Literatur: Merkurtempel: Bull. comm. 1911, S. 62ff. (Mengarelli). Apollotempel: Not. sc. 1887, 137 (Pasqui), 1888, 414ff. (Cozza). American Journal of arch. 1887. 464. Iunotempel: Not. sc. 1887, 92ff. Plan Taf. II 2. Am. Journal of arch. 1887, 461ff. Vgl. Gött. Gel. Nachr. 1897, 137ff. (Degering). Röm. Mitt. 1887, 23f.

Zweiter Saal.

Der Saal enthält Funde aus Falerii (nahe bei dem heutigen Cività Castellana). Die ganze r. Hälfte des Saales von der Eingangs- bis zur Ausgangstüre wird eingenommen von Funden des sogen. **Merkurtempels** (contrada „Sassi caduti"). Auf der l. Saalwand sind zwischen

den Fenstern die Funde des sogen. „**großen Tempels**" (contrada vignale) aufgestellt, zwischen dem zweiten Fenster und der Ausgangstüre Funde vom sogen. „**kleinen Tempel**" (contrada vignale), zwischen Eingangstür und erstem Fenster **sporadische Funde** (contrada vignale und sassi caduti), unter den beiden Fenstern aus dem **Kunsthandel erworbene Stücke** unsicherer Herkunft.

Wir beginnen die Betrachtung mit

1779 Funden von dem Merkurtempel.

Sie sind in chronologischer Anordnung aufgestellt. Wir beginnen r. von der Ausgangstüre.

a) **Bemaltes Glebelakroter mit Zweikämpfern.**

Auf einer schmalen Leiste, welche zwei vegetabile Voluten verband, deren linke, wellengesäumte allein teilweise erhalten ist, sieht man einen ins Knie gesunkenen bärtigen Krieger sich gegen einen r. anstürmenden Gegner wehren, dessen obere Hälfte fehlt bis auf Teile von Arm, Schild und Helmbusch (daneben an der Rückwand des Schrankes), sich aber leicht ergänzen läßt mit Hilfe eines ähnlichen Reliefs aus Conca (n. 1786). Interessant ist die Bewaffnung der Krieger. Außer dem archaischen griechischen Helm, Panzer, übers Knie reichenden Beinschienen und Rundschild tragen sie Oberschenkelschienen. Vereinzelte Exemplare solcher Waffenstücke in Olympia (Olympia IV Taf. LX) und im Britischen Museum, Darstellungen z. B. auf attischen Vasen, oft unverstanden, klar und ähnlich wie auf diesem Relief auf einer Amphora des Andokides im Louvre (Furtwängler-Hauser-Reichhold II Taf. 111 S. 269). Der kniende Krieger trägt außerdem ein kurzes krummes Schwert wie die Lyker und Karer und später die Samnites unter den Gladiatoren. Die Figuren sind frei gearbeitet ohne Hintergrund, die Rückseite ist nur flüchtig modelliert, aber, weil sichtbar, bemalt. Auf der Vorderseite allein ist alles im Relief gut durchmodelliert; die prächtig erhaltene Malerei hat nur koloristische Bedeutung. Rot ist das Fleisch, schwarz der Bart. Die Gruppe, die der Wende des 6. zum 5. Jahrhundert angehört, ist eines der wenigen seither bekannten figürlichen Mittelakrotere, deren vorzüglichstes aus Ton das bekannte Berliner Stück aus Caere ist mit Eos und Kephalos (abgeb. Arch. Zeitg. 1882 Taf. 15), aus Stein die Gorgo vom alten Athenatempel (Schrader, arch. Marmorskulptur S. 9). Die Vorliebe der Etrusker für figürliche tönerne Antefixe ist uns literarisch bezeugt. Auf dem capitolinischen Iupitertempel standen nebeneinander der etruskische Blitzgott Summanus und eine Quadriga von der Hand des Künstlers Vulca aus Veji.

Della Seta, religione e arte figurata S. 173, Fig. 129 nach Phot. Brogi 18666. Bull. comun. 1910, Taf. XIII, 1911, S. 27ff. (Rizzo). Vgl. Arch. Anz. 1902, 51 (Petersen). Österr. Jahresh. IX 116. Röm. Mitt. XXI (1906) 77 Nr. 1. Deonna, les statues de terre-cuite (1908), S. 137 Nr. 1.

R. davon in den Wandschränken der Langseite: Bemalte **Antefixe** (Stirnziegel) mit figürlichem Schmuck im Stile des 6. bis 5. Jahrhunderts (vgl. Nr. 437). Beachtenswert darunter

b) **Gruppe eines Silens mit einer Mänade,** die die Klappern (crotala) hält.

c) **große Silensmaske** mit Kranz aus Weinlaub. Schnurrbart und „Mücke" am Kinn sind rot, der plastisch hervorgehobene Vollbart rotbraun bemalt; auf letzterem sind die einzelnen Partien und Strähnen mit Weiß aufgemalt (vgl. n. 1010).

d) **Fragment eines Eckakroteres in Vogelform.**

Solche geflügelte Figuren aus Ton, die sich nur in wenigen Exemplaren erhalten haben (vgl. das Flügelpferd Nr. 437), auf bildlichen Darstellungen aber nicht selten sind, saßen auf den Enden der schrägen Giebel. Vgl. die Tempelrekonstruktion im Garten des Museums.

e) **Fragmentierte Antefixe mit Silenen und Mänaden.**

Die auf einem Brettchen vereinigten Reste dreier Figuren bildeten keine Gruppe, sondern gehören drei verschiedenen Stirnziegeln an. L. eine Mänade, der ein Satyr den Arm auf die r. Schulter legt und die r. ein großes Tympanon hält. Ein Satyr mit einem zugebundenen, prall angefüllten Schlauch, eine Mänade mit einer Schale in der R.; über ihr ein mit dem Kopf nach l. unten gerichtetes schwarzes Schwein. Die rote Mähne des Borstentieres zeigt den im ionischen Kunstkreis für dies Tier charakteristischen Einschnitt in der Mähne auf dem Rücken.

Zu ähnlichen Antefixen gehörten die davor aufgestellten

f) **Köpfchen von Silenen und Mänaden.**

Erstere rotbemalt, letztere tongrundig. Die Köpfchen sind von erstaunlicher Lebenswahrheit. Vorzüglich ist z. B. bei dem am besten erhaltenen Silensköpfchen die tierische Gier ausgedrückt durch den breiten, halb geöffneten Mund, in dem man die Zähne sieht, und durch die dicken, fleischigen Lippen. Bei den Mänaden sind die Lippen und Haare rot gemalt, die Brauen, Pupillen, Lider, wie bei den Silenen, schwarz. Die Bemalung übt nur koloristische Wirkung aus, da alle Partien, bis zu den Hautfalten auf der Stirn, plastisch durchgearbeitet sind. Auch die Haare und Bärte sind, im Gegensatz zu der unter c beschriebenen Silensmaske, in allen Einzelheiten plastisch ausgeführt.

Im unteren Fache:

g) **Antefixe mit Gruppen von Silenen und Mänaden,** darunter eine Mänade mit einer Blüte, eine andere mit einer Art Wollkranz, ein Silen mit Löwenfell.

Den größten Teil der Wand nehmen ein:

h) **Architekturstücke aus Terrakotta.**

Von der großen Zahl von Terrakottaplatten mit abwechselnd roter und schwarzer Bemalung, die zur Dachverkleidung dienten, ist nicht allen mit Sicherheit ihr genauer Platz am Dache zuzuweisen. Die in den obersten Borten ausgestellten Stücke stammen ohne Zweifel von dem Giebelsims, deren obersten Abschluß das schöne, à jour gearbeitete Palmettengeschlinge bildete, das die oben mit einer Rille oder Zapfenlöchern versehenen Hauptstücke krönte. Diese bestehen aus einem leicht gehöhlten, plastischen Blattstab mit abwechselnd roter und schwarzer Bemalung und einer glatten Fläche mit einem Mäander auf abwechselnd rotem und schwarzem Grunde, der von zwei horizontalen Rundstäben eingefaßt wird. Nach der Richtung der Ornamente auf dem oberen Rundstabe läßt sich bestimmen und ist in der Anordnung im Museum zum Ausdruck gebracht, ob eine Platte zur l. oder r. Hälfte des Giebels gehörte.

Brogi 18669, 18672.

Die übrigen, mit hängenden Blüten und Palmetten verzierten Platten bildeten die Bekleidung vorwiegend des Architraves. Die Anordnung der Nagellöcher, die zur Befestigung auf Holz dienten, läßt in der Regel Schlüsse zu, ob eine Platte ganz auf das Gebälk aufgenagelt war oder ob ihr unteres Ende frei in die Luft herabhing.

Brogi 18670.

Eine in eine Blüte zwischen Voluten endigende Platte (r. der Ausgangstüre) bildete ein Eckstück. Auf einer Reihe von Platten (untere Fächer, Mitte) sieht man antike, mit schwarzer Farbe aufgemalte Kreuze und Zahlen, offenbar die Numerierungszeichen (vgl. n. 1514, 1515). Man beachte auch (unten 3. Abteilung der Langseite) das Fragment eines Traufziegels, der, so weit er über das Dach vorsprang, bemalt ist mit Zickzackornament, und von unten her gesehen wurde (vgl. die Rekonstruktion im Garten).

Während alle bisher betrachteten Teile aus dem 6. bis 5. Jahrhundert stammen, rühren die folgenden von einem späteren Umbau des Tempels her,

i) **Unterteil einer Merkurstatue** aus Terrakotta.

Hinter den Füßen wird ein Baumstamm sichtbar. Vermutlich ist das Stück als Teil eines Mittelakroteres anzusehen. Seinem Stil nach gehört es in hellenistische Zeit, etwa um 300. Ein danebenliegender Arm und ein Stück Körper gehören wohl zu der Statue.

k) **Teil eines Reliefs mit nacktem Krieger und Amazone(?).**

Der Rand l. läßt vermuten, daß das Stück zur Verkleidung diente, entweder des Firstbalkens oder der Mutuli.

l) **Bemalte Antefixe mit Mänaden- und Satyrköpfen.** Der weibliche Kopf trägt ein Perlenhalsband, der Satyrkopf steckt im Löwenfell. Der Stil ist ganz frei. Im Gegensatz zu den archaischen Silensköpfen ist hier die Farbe (Rosarot und Blau; dieses nur in Spuren erhalten) nicht eingebrannt, sondern nach dem Brand aufgetragen und daher leicht abwischbar.

m) Unterteil eines **Antefixes.**

Stehender nackter Mann und langbekleidete Frau mit Schnürstiefeln.

n) **Antefix.** Jüngling auf einem Seepferd.

o) **Antefix.** Nereide mit rotem Mantel auf einem Seepferd. Spuren blauer Farbe auf dessen Körper.

p) **Gebälkverkleidungsstücke.**

Als Verzierung dieser Platten dienen Blüten und Palmetten, sowie ein Mäander auf blauem Grunde, der plastisch gebildet ist, im Gegensatze zu den Platten des älteren Tempels, bei denen er aufgemalt war, denen aber diese Platten im übrigen offenbar nachgebildet sind. Über dem Mäander ein Palmettenfries, in dem ebenfalls die Tradition der Stücke des älteren Tempels nachlebt, und kleine Köpfchen, alles mit reichen Spuren blauer und roter Bemalung.

Der letzten Periode des Tempels, etwa dem 3. bis 2. Jahrhundert, zuzurechnen sind die

q) **Türverkleidungsplatten** mit reichem ornamentalen Schmuck und mit Resten blauer und roter Bemalung. Im Ornament und in der Wahl der den Grund und die Füllungen bildenden Farben erinnern diese Stücke sehr an römische Stuckdecken.
Brogi 18667.

r) **Tonreliefs** (vgl. n. 1491).

Es begegnen darunter drei Typen:

ein **geflügelter Jüngling, der die Doppelflöte bläst,**
v. Rohden-Winnefeld architekt. römische Tonreliefs n. 1987. Brogi 18668.

ein **Flügelmädchen mit Kithara,**
v. Rohden-Winnefeld S. 198f.

eine **stieropfernde Nike.**
Vgl. v. Rohden-Winnefeld S. 83f.

Neben der Eingangstüre:

s) **Votive** aus den verschiedenen Perioden des Merkurtempels. Beachtenswert die schwarzgefirnißten Schälchen mit faliskischen Inschriften, unter denen der Name des Merkur häufig wiederkehrt; ferner kleine tönerne Altärchen, die meisten konisch, mit Windungen, eines von der durch Funde vom Esquilin (vgl. Bd. I p. 594f) bekannten Art. Man beachte auch ein weibliches Köpfchen mit Kalathos schönen Stiles.

Zwischen den Fenstern rechts oben:

1780 Funde vom sogen. „großen Tempel".

a) **bemalte Tonplatten** von der Giebelsima.

Darunter beachtenswert zwei Stücke mit der Wurzel zweier aufsteigenden Voluten, zwischen denen wohl das Giebelakroter saß.

b) **Antefixe mit Köpfchen von Silenen und Satyrn.** Der Satyrkopf entspricht im Stil denen vom Merkurtempel und wird wie diese der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts zuzurechnen sein.

Unten:

c) **Akroter,** fragmentiert, in Gestalt eines geflügelten Greifen.

d) **Traufziegel mit Bemalung.**

e) **Antefixe mit Harpyen,** geflügelt, die Beine hebend in apotropäischem Gestus, wie sie auf campanischen Bronzegefäßen als Deckelfiguren und als Antefixe in Conca vorkommen (n. 1786 1 S. 350).

f) **Unterteil einer Gewandstatue,** zu der vielleicht der nackte Oberkörper eines Jünglings (Kentauren) gehörte; beide Figuren könnten eine Gruppe gebildet haben.

An diese Funde aus einer älteren Periode des Tempels schließen sich in den folgenden Fächern solche aus dem 4.—3. Jahrhundert.

g) **Antefixe mit Köpfen von Silenen und Mänaden.** Sie tragen im Haar Diademe. Die schwarze und rote Bemalung, die nur zur Unterstützung der Modellierung dient, ist sehr frisch erhalten an vielen Köpfen. Der Größenunterschied der einzelnen Exemplare wird aus ihrer Verwendung an verschiedenen Stellen des Tempels am leichtesten zu erklären sein. Denkt man sie sich z. B., wie bei dem Modell eines Daches aus Nemi (Bd. II S. 347) auf dem horizontalen Giebelrand angebracht, so ist es klar, daß nach den Ecken zu, wo sich der Giebel senkt, die Köpfe kleiner werden müssen.

Darunter:

h) **Fragment** eines Reiters.

i) **Merkurköpfchen,** mit Petasos, von sehr lebensvollem Ausdruck im Stil des 4. Jahrhunderts.

k) **Reste von Antefixen mit einem stehenden Krieger und einer Amazone,** die eine Verwundete trägt.

Ferner eine Anzahl von Köpfen meist sehr roher Bildung. Bei einigen scheint Porträtähnlichkeit angestrebt zu sein. Gliedmaßen, wie Augen, Ohren, Füße, Hände, Finger, Brüste, männliche und weibliche Geschlechtsteile, die nach allgemein verbreiteter Sitte der Gottheit zur Bitte um oder als Dank für die Heilung der erkrankten betreffenden

Glieder geweiht wurden (vgl. n. 1490). Beachtenswert besonders ein Wickelkind, dem in der im Altertum üblichen Weise (vgl. n. 1776) die Arme fest an den Körper geschnürt sind und das deshalb Grund genug hat, so unfreundlich in die Welt zu blicken.

Unten:

l) **Formen für Antefixe.**

Außer solchen, aus denen die Silens- und Mänadenköpfe n. 1779 geformt sind, begegnen Exemplare, von denen sich ausgegossene Stücke zufällig nicht gefunden haben.

Beachtenswert besonders:

ein stehender Alter neben einer sitzenden Frau mit entblößtem Busen, ein kolossaler, männlicher Kopf, Gruppe von Satyr und Mänade, Kopf einer Iuno Sospita, die den Helm mit Ziegenhörnern trägt.

In den anschließenden Fächern:

m) **Votivgaben** aus Ton, verschiedenen Zeiten des Tempels (5. bis 3. Jahrhundert) angehörig.

Zwischen Fenster und Ausgang:

1781 Funde vom „kleinen Tempel".

a) Funde aus der älteren Periode dieses Tempels (5.—4. Jahrhundert) sind nur spärlich.

Oben ein Antefix mit Satyr und Mänade, andere mit einem Satyr- oder Silenskopf mit Blätterkranz.

b) Funde aus der jüngeren Periode (ca. 4.—3. Jahrhundert):

Antefixe mit Satyr- und Mänadenköpfen. Herakles im Löwenfell, ganz freien, entwickelten Stiles. Dieser Kopf, ebenso wie der Mänadenkopf, ist in zwei verschiedenen Typen vertreten. Antefix mit Unterkörper von zwei, wie es scheint singenden Männern. Unten: ein kolossaler Löwenkopf als Wasserspeier.

In der l. Ecke beim Eingang:

1782 Sporadische Funde aus Falerii.

a) **Terrakottastatue der gefesselten Andromeda.**

Andromeda, nackt bis auf einen über die l. Schulter und das r. Bein geschlagenen Mantel, am Hals einen Reifen in Art der gallischen Torques, ist mit einer eisernen Fessel an den Felsen geschmiedet. Die in freiem Stile gut gearbeitete Figur ist wohl nur der Teil einer Gruppe, zu der außer Andromeda der Befreier Perseus gehörte oder doch das Untier, dem die Jungfrau zum Raub ausgesetzt war.

Darunter:

b) **Form zu einem Antefix mit der Darstellung einer Nereide auf einem Seestier** (vgl. n. 1779 o).

Unter den beiden Fenstern:

1783 **Reitende Krieger und Amazonen** aus Terrakotta.

L. erkennt man einen Krieger mit Löwenfell, dessen Tatzen er unter dem Kinn zusammengebunden hat, r. eine Amazone mit Bogen. Die plastisch ausgeführten Zügel haben knopfartige Verdickungen. Die Pferde, die abwechselnd blau und rot bemalt sind, in der von etruskischen Grabmalereien bekannten Vorliebe für Buntheit und Abwechslung, sind teils nach r., teils nach l. hin gewendet.

Rechts:

Blaue Pferde mit roter Mähne und roten Hufen, und rote Pferde. In einem Stile, der von dem der übrigen Reste etwas abweicht und auch jünger ist, r. oben ein Pferdekopf von vorn, 2 galoppierende Pferde mit aufgemalten Mähnen und Zügeln sowie geöffneten Mäulern, in denen die Zähne sichtbar sind, Gorgonenmaske mit mächtigen Eberzähnen. Der Reliefrand zeigt an manchen Stellen dunkle (blaue?) Farbe. Man hat daran gedacht, diese im Kunsthandel erworbenen Reiterreliefs seien auf dem oberen Rand der Giebelschrägen als Bekrönung angebracht gewesen. Daraus würden sich die verschiedene Richtung der Reiter und die zur Verzapfung dienenden Löcher leicht erklären.

Dritter Saal.

Die r. Hälfte dieses Saales von Tür zu Tür ist angefüllt mit den Funden vom Apollotempel (contrada „lo Scasato"), die sich auch auf der l. Saalseite zwischen Eingang und Fenster fortsetzen. Unter dem Fenster und vom Fenster bis zur Ausgangstüre sind die Funde vom **Iunotempel** (contrada Celle) aufgestellt. In der Mitte des Saales **sporadische Funde,** meist aus der Nähe von Falerii.

1784 Funde vom Apollotempel.

Vorauszuschicken ist, daß von diesem Tempel aus uns nicht näher bekannten Gründen Funde aus früherer Zeit fehlen. Was hier aufgestellt ist, stammt alles aus hellenistischer Zeit, dem 4.—3. Jahrhundert. Der Tempel ist 1886 aufgedeckt. Wir beginnen wieder bei der Ausgangstüre.

a) **Jünglingstorso.**

Dieser wundervolle Torso zeigt den bis auf den ganzen r. und den l. Oberarm wohlerhaltenen Oberkörper eines Jünglings mit leicht nach r. aufgeworfenem Kopfe und wallendem Haar. Wie der glatte untere Schnitt zeigt, war der Oberkörper für sich gearbeitet, um aufgesetzt zu werden auf den vielleicht mit Reliefgrund versehenen Unterkörper. Die leichte Vorwärtsbeugung des Rumpfes läßt darauf schließen, daß der Jüngling sitzend dargestellt war, etwa wie der Iupiter im Giebel von Luni. In dem kräftig gebildeten Jüngling mit dem vollen

Gesicht und dem strahlenden Ausdruck, den schwellenden, jugendfrischen Lippen, der im Stile sehr an gewisse Alexandertypen erinnert, hat man wohl mit Recht Apollo erkannt. Die Statue ist stark vom Stil des Leochares beeinflußt.

Not. d. sc. 1888, 419. Rev. arch. 1906 II 405. Bernoulli, Darstellungen Alexanders des Gr. 51, Deonna, stat. en terre-cuite 116ff.

b) **Jünglingstorso.**

Erhalten ist der Oberkörper und Teile des Kopfes, der stark ergänzt ist. Daß die Ergänzung im Ganzen das Richtige getroffen hat, beweist ein daneben liegendes, unlängst hinzugefundenes Stück einer Wange. Ergänzt auch die linke Brusthälfte. Vielleicht gehörten einige andere daneben liegende Fragmente zu der Statue.

Wir haben einen Epheben vor uns, der offenbar auf dem l. Bein stehend den Kopf leicht seitlich gesenkt hat, etwa in der Haltung des Eros von Centocelle (Bd. I n. 183) oder der Epheben in der Gruppe von Ildefonso. Spuren einer Hand auf der l. Schulter beweisen die Zugehörigkeit dieser herrlichen Statue zu einer Gruppe. Ob die mitgefundenen Reste einer Hand mit einem Schwerte zu dieser Figur gehörten, ist sehr fraglich.

Not. d. sc. 1887, 138, 1888, 418f. American Journal of arch. 1887, 464. Rev. arch. 1906 II 406. Deonna stat. en terre-cuite 127f., Fig. 6.

c) **Unterteil einer Mädchengruppe.**

Man sieht links zwei mit Sandalen bekleidete Füße einer weiblichen Figur, die mit übereinandergeschlagenen Beinen stand und dabei notwendig, um nicht umzufallen, sich irgendwo aufstützen mußte. Vermutlich lehnte sie sich auf die Schulter einer Gefährtin, von der der rechte mit Sandalen bekleidete Fuß und ein Stück Gewand zwischen den Füßen erhalten ist.

Deonna, stat. en terre-cuite 124f.

Auf der Seitenwand enthält die erste Hälfte weitere figürliche Terrakotten. Wir betrachten sie Schrank für Schrank von oben nach unten.

d) **Antefix** mit dem Unterteil eines Merkur mit Flügelschuhen.

Garg. C 3785.

e) **Jünglingskopf.**

Der prachtvolle, nach l. etwas geneigte und zurückgeworfene Kopf zeigt eine stark an die Art des Leochares erinnernde Stilrichtung. Bemerkenswert die vor den Ohren eingravierten Haare.

Not. sc. 1888, 419, Rév. arch. 1906 II 406. Deonna, stat. en terre-cuite 125ff. Garg. C 3781.

f) **weiblicher Kopf mit Diadem.**

Des Leochares' Stilart macht sich auch in diesem schönen Köpfchen bemerkbar, das auf Ansicht vom l. Profil berechnet war.

Deonna, stat. en terre-cuite 121f. Not. sc. 1887, 138, 1888, 418. American Journal of arch. 1887, 464. Revue archéol. 1906, II 406.

g) **Jünglingskopf,** fragmentiert mit Spuren roter Bemalung. Stil wie bei e und f. Alle drei vermutlich Reste einer Giebelgruppe.

h) **Antefixe mit Unterteil einer stehenden Frau.**

i) **Gorgoneion** riesenhafter Dimension mit heraushängender Zunge und Reißzähnen. Lippen, Zunge, Pupille und Haar sind rot gemalt. Die Größe spricht dafür, daß das Stück ein Akroter war oder auch die Verkleidung eines Mutulus bildete.
Brogi 18664.

Es folgen Figuren, die namentlich Fragmente von Antefixen bildeten und sich durch besondere Schönheit auszeichnen:

k) **weibliche Statuette.**
Sie zeigt ein Mädchen in gelbem Chiton mit roten Streifen (clavus) und breitem roten, das Haar zusammenhaltendem Bande.
Garg. C 3784.

l) **Oberkörper eines Jünglings** (Satyrs?) mit auf dem Kopfe liegender R.

m) **Köpfe von Satyrn und Mänaden,** darunter einige von ganz ausgezeichneter Lebenswahrheit, offenbar stark beeinflußt von der Stilweise des Leochares. Ein Köpfchen trägt den Pilos.

n) **Antefixe mit Satyrn und Mänaden,** die eine Gruppe bildeten.

o) **Antefixe mit Köpfen von Mänaden und Herakles im Löwenfell,** sehr ähnlich Nr. 1781 b.

Es folgt:

p) **Serie von Dachziegeln mit antik eingeritzter Numerierung** (vgl. n. 1779 h).
Not. d. sc. 1888, 425.

Oberes Fach:

q) **Stirnziegel** mit geflügeltem Mann in persischer Tracht, der zwei Fackeln hält, und der geflügelten persischen Artemis, die zwei Löwen gepackt hält. Die Stirnziegel haben den für die jüngeren Exemplare dieser Gattung üblichen Bügel. Sie waren vermutlich an den Langseiten des Tempels angebracht; ob eine männliche immer mit einer weiblichen Figur abwechselte oder ob die einen auf der einen, die andern auf der andern Seite angebracht waren, muß fraglich bleiben.
Not. d. scavi 1888, 426, Fig. 15, 16, 432, Fig. 22.

r) **Verkleidungsstücke,** die, wie die Nagelspuren beweisen, unten frei herabhingen. Sie zeigen oben von einem Astragal abgeschlossenes Rankenwerk, unten ein Palmettengeschlinge.
Gusman, l'art décoratif, Taf. 71.

s) **Verkleidungsstücke aus Terrakotta** für die Basis, Kapitäl und Canellierung einer oder mehrerer Säulen. Die Stücke fanden sich in der Gegend des Tempels, können aber nicht zu diesem gehört haben.
Not. d. scavi 1903, 458f. Fig. 8, 9.

Im Schrank r. vom Eingange:

t) **Giebelakroter** in Form einer Palmette, von mächtigen Dimensionen.
Not. d. sc. 1888, 419 Fig. 2.

L. vom Fenster oben:

1785 Funde vom Iunotempel.

Schrank r. vom Fenster, oben:

a) **Kopf eines Panthers** aus Tuff.

Der Kopf, der sehr roh ausgeführt ist, gehört dem 6. Jahrhundert an. Es ist nicht unmöglich, daß er in Zusammenhang stand mit dem Kultbilde, von dem sich ein Teil erhalten hat in einem

b) **Kopf einer Frau aus Tuff mit Bronzekranz.**

Der Kopf zeigt den Stil der ältesten etruskischen Steinskulpturen, mit niedriger Stirn, vorquellenden, etwas schief gestellten Augen, vorspringendem Kinn, dicken Lippen, hochsitzenden Ohren. Das Haar fällt in vier Massen geteilt rückwärts in den Nacken. Über der Stirn einige Löcher mit Resten von Bronzenägeln, mittels deren ein gleichzeitig gefundener Bronzestreifen befestigt war. In den Ohrläppchen befindliche Löcher sprechen dafür, daß der Kopf auch Ohrringe trug. Vermutlich gehörte der Kopf zu dem Götterbilde.
Not. d. scavi 1887, Taf. II 3, 4, S. 95 (Pasqui).

c) **Löwe aus Tuff,** mit streng stilisierten Flügeln, Stil des 6. Jahrhunderts.

d) **Statuette eines kleinen nackten Kriegers aus Bronze** im Stil etwa des 5. Jahrhunderts.

e) **Antefixe** mit Silenen und Mänaden verschiedener Typen. Oben in der Mitte ein bemalter Silenskopf.

f) **Kleine Gegenstände aus Terrakotta und Bronze,** darunter fünf steinerne Pfeilspitzen und ein Messerchen aus Stein. Diese Gegenstände wurden hinter der Basis des Kultbildes in einer Grube gefunden. Die Verwendung steinerner Geräte läßt auf ein hohes Alter des Kultes schließen, in dem solche primitiven Gegenstände mit Vorliebe beibehalten wurden.
Not. d. sc. 1887, 98.

g) **Architektonische Terrakotten.**

Zur Verkleidung des Tempelgebälkes. Sie sind unbemalt, sonst ähnlich denen vom Apollotempel.

L. vom Ausgang:

Reste von Figuren, in etwa halber Lebensgröße aus Ton.

Oben:

h) **stehende weibliche Figur** mit Halskette und langem, gelblich bemalten Chiton, darüber einen prächtigen roten Mantel, auf dessen Saum auf rotem Grund gelbe Palmetten aufgemalt sind. Der dunkle Reliefgrund ist teilweise erhalten.

Not. d. sc. 1887, 97. American Journal of arch. 1887, 464. Deonna, stat. en terre-cuite 134f. Brogi 18665. Alin. 27259.

Unten:

i) **Rest eines nach r. bewegten Jünglings.**

Die Figur ist ebenso wie die vorige auf schwarzem Reliefgrunde angebracht.

Not. sc. 1887, 97. Amer. Journal of arch. 1887, 464. Deonna, stat. en terre-cuite 135 f.

Unter dem Fenster:

k) **Reste von Malerei aus dem Iunotempel.**

Von den ungefähr 50 aufgefundenen Fragmenten weißlicher Terrakottaplatten mit figürlicher Malerei, die an den Tempelwänden angebracht waren, ist eine Anzahl hier zusammengesetzt. In einer Umrahmung von weißen Palmetten auf dunklem Grunde sieht man die Reste mehrerer Figuren im Profil, im Stil etwa der späteren etruskischen Gräber (tomba dell' Orco bei Corneto u. a.). Nach den Berichten bildeten die Figuren nicht eine größere Komposition, sondern waren in einzelne, besonders umrahmte Wandflächen eingeordnet.

Über Malerei in Tempeln: Plin. Hist. Nat. 35, 17. Not. d. sc. 1887, 94.

In dem ersten der beiden Mittelschränke des Saales sind vereinzelte Funde, die mit den Tempeln selbst nichts zu tun haben, aufgestellt worden. Beachtenswert unter ihnen

l) **Akroter mit einer schwebenden Viktoria** im Stile des 4. bis 3. Jahrhunderts.

Aus Fabbrica di Roma. Brogi 18682.

m) **Antefix mit Satyrkopf** im Stil des 4. bis 3. Jahrhunderts.

Aus Narce.

n) **Terrakottasima** mit zwei Panthern neben einem Kantharos in Relief. Darüber die lateinischen Buchstaben B und A.

Vgl. Nr. 1185 und von Rohden-Winnefeld, architekt. röm. Tonreliefs, Taf. I, II Einleitg. S. 49.

o) **Dachverkleidungsstücke** aus Terrakotta mit Satyrköpfen zwischen Palmetten.

Herkunft unbekannt.

In der zweiten Vetrine — sie soll später in den 4. Saal überführt werden und an ihre Stelle eine andere mit architektonischen Terrakotten aus dem faliskischen Gebiete kommen — beachte man:

In dem Teil des Schrankes, der dem Ausgang zugekehrt ist:

p) **Tonmodell eines Tempeldaches.**

Das Stück ist nur der obere Teil eines Modelles, das einen Tempel, wenn auch nicht genau in allen Einzelheiten, so doch in seiner allgemeinen Erscheinung nachbildete, vielleicht den Tempel der Gottheit, der das Tonmodell geweiht wurde. So unscheinbar das Stück aussieht, so wichtig und einzigartig ist es für unsere Kenntnis des mittelitalischen und etruskischen Tempels und seines Vorbildes, des Hauses. Man erkennt deutlich den Giebel mit den beiden Dachschrägen, dem Mittelbalken (columen) und den beiden Langhölzern (mutuli), über die das Dach vorgriff. Jede Dachhälfte besteht aus vier großen Ziegeln, deren drei erhaltene gleich lang sind, für dessen vierten, verstümmelten, der vorragte, die gleiche Länge anzunehmen ist, in Übereinstimmung mit den vielumstrittenen Worten Vitruvs, die klar genug sagen, daß der Dachvorsprung ein Drittel des eigentlichen (d. h. des nicht vorspringenden Teiles des) Daches betragen soll. In dieser Form haben wir uns also auch das italische Haus vorzustellen, mit weitausladendem Dache, unter dessen Vorsprung die lares grundules aufgestellt und die kleinen Kinder begraben wurden. Lehrreich ist der Giebel mit den plastisch verzierten Kopfenden des First- und der Seitenbalken; auf ersterem ein schwer erkennbares Relief, wohl mit einem Dreiverein sitzender Götter. Während auf dem Firstbalken auch sonst gelegentlich Reliefs beobachtet worden sind (z. B. auf einer Aidicula in Vulci und bei n. 1786 n aus Conca), begegnen hier zum ersten Male auch figürliche Verkleidungen der mutuli. Am auffallendsten ist an diesem Modelle das innerhalb des Giebels sichtbare flache, mit Ziegeln gedeckte Dach, dessen Stirnziegel die Gestalt weiblicher Köpfe haben, wie sie ähnlich auch auf einem im Britischen Museum befindlichen Sarkophag aus Bomarzo vorkommen. Man hat mit Recht in diesem flachen Dach eine Reminiszenz an ein ursprüngliches, in Griechenland am olympischen Heraion vermutetes, am Geloerschatzhaus in Olympia und bei kleinasiatischen Denkmälern nachgewiesenes Walmdach erblickt, das später seinen konstruktiven Charakter verlor und als Ornament beibehalten wurde. Da die Unterseite des Tonmodelles keinerlei Ansatzspuren von Säulenkapitäl oder Epistyl zeigt, ist der Schluß berechtigt, daß der Giebel über die Säulen hervorragte, worauf die Beschreibung des Vitruv ohnehin schon geführt hatte; nach ihr sollte dieser Vorsprung ein Viertel der Säulenlänge betragen. Tatsächlich zeigt ein unter den Votiven von Conca erhaltenes Modell eines Daches, an dem sich ein Säulenrest erhalten hat, das vorausgesetzte Verhältnis von Giebelfeld und Säulen. Danach ist die von Cozza im Garten des Museums versuchte Rekonstruktion eines Normaltempels zu verbessern.

Gefunden 1887 bei Nemi. Bull. comm. 1910, Taf. XII, S. 284 ff. (Rizzo). Not. d. sc. 1896, 44. Tomasetti, Campagna Romana II, 266.

q) **Tonmodell eines italischen Hauses.**

Das Stück ist ebenfalls wegen der Bildung seines Daches bemerkenswert. Der Giebel hat noch nicht das horizontale Geison. Im Innern sieht man zwei Türen, wie bei etruskischen Gräbern.

Aus Velletri. Bull. comm. 1910, S. 286 Anmerk. 1 (Rizzo).

r) **Jünglingskopf** aus Terrakotta.

Der prächtige, fast lebensgroße Kopf zeigt den Stil des 4. Jahrhunderts.

Aus Antemnae. Not. d. sc. 1887, 68.

In der zweiten Reihe:

s) **Füße** einer lebensgroßen weiblichen Terrakottafigur von trefflicher Arbeit. An den Füßen Sandalen. Die Bildung der Nägel und die Hautfältchen lassen auf vorzügliche Naturbeobachtung schließen.

t) **Bemalter Stirnziegel** in Gestalt eines Frauenkopfes archaischen Stiles, des 6. bis 5. Jahrhunderts. Der Kopf, von einem Blätterstab und einem à jour gearbeiteten Geschlinge umgeben, hat lange, in drei Reihen auf jede Schulter fallende Locken und trägt im Haar ein Diadem. Dieses Exemplar der zum Schutz der Hohlziegel an einer Seite des Daches angebrachten Stirnziegel verrät sein hohes Alter außer durch den Stil dadurch, daß er auf der Rückseite direkt in den Hohlziegel übergeht. Die Stirnziegel jüngerer Zeit haben statt dessen hinten einen gebogenen Bügel.

Aus Cività Lavinia. Abgeb. z. B. Durm, Bauk. der Etr. und Römer S. 84, Fig. 93. Alin. 27262.

u) **Bemalter Stirnziegel** in Gestalt einer löwenwürgenden Artemis.

Seinem Stil und der Bemalung nach, die nicht vor, sondern erst nach dem Brand aufgetragen scheint, dürfte dieser Stirnziegel eher der achaisierenden Stilrichtung angehören, als der archaischen.

Aus Segni. R. Delbrück, das Capitolium v. Signia, Taf. V 5, S. 9f.

Vor dem Verlassen des Saales versäume man nicht, durch das Fenster einen Blick auf die **Rekonstruktion des Tempels im Garten** zu werfen, zu dessen Aufbau der Grundriß eines in Alatri gefundenen Tempels benutzt wurde, während das Dach aus den in den Tempeln Faleriis, namentlich dem Apollotempel, gefundenen architektonischen Terrakotten aufgebaut wurde, d. h. sorgfältigen Nachbildungen der in den Sälen des Museums aufbewahrten Stücken. Auf die Irrtümer der Rekonstruktion wurde bereits oben hingewiesen (S. 347). Immerhin trägt sie wesentlich zum Verständnis der einzelnen Bauglieder bei.

Über die Terrakottaverkleidung des Daches: Borrmann, Keramik in der Baukunst S. 40ff. Durm, Baukunst der Etr. und Römer 2, 72ff. Wiegand in der Einleitung zur Glyptothek Ny-Carlsberg. Borrmann, Aufs. für Ernst Curtius 171. Not. d. scavi 1888 S. 414ff. (Cozza). Tempel in Alatri: Not. sc. 1888, 431, 1889, 22. R. Mitt. 1889, 143ff. (Winnefeld), 1891, 256 (Cozza), 349. Zentralblatt d. Bauverw. 1886, 197—207 (Barrel). Amer. Journal of arch. 1889, 218. Walters, hist. of anc. pottery II 315. Borrmann, Gesch. d. Baukunst I 184. Deonna, stat. en terre-cuite 113.

Vierter Saal.

In diesem Saale sind momentan die Grabfunde von **Leprignano** und von **Civitella S. Paolo** untergebracht, zwei Grabstätten unbekannter faliskischer Orte. Sie sollen später den sechsten, vorläufig als Magazin dienenden Saal einnehmen und den Funden aus Segni Platz machen, die vorläufig noch magaziniert sind. Letztere bestehen einerseits in einer Anzahl prachtvoll bemalter, von einem Tempel herrührender Terrakotten, darunter vielen figürlichen, die Kampfszenen darstellen, ganz ähnlichen Stiles wie die von Conca. Andererseits werden die reichen, bei dem Tempel gemachten Votivfunde zusammen mit solchen von Conca in dem Saale Platz finden.

Leprignano: Not. d. sc. 1907, 732 ff. Civitella S. Paolo: Not. d. sc. 1905, 301. Mon. ant. dei Lincei XVI (Paribeni). Segni: Delbrück, das Capitolium von Signia, Taf. VI. Votivfunde aus Conca: Not. d. sc. 1896, 23, 167. 1896, 99. Röm. Mitt. 1896, 183. Vgl. Winter, Typenkatalog I S. CXXIV.

Fünfter Saal.

Der Saal enthält die Funde von einem 1896 bei Conca in Latium, dem antiken Satricum, entdeckten Tempel, dessen Grundriß auf mehrmaligen Umbau schließen läßt. Eine große Publikation der Funde ist in Kürze von Mengarelli und Rizzo zu erwarten.

Über Conca: Nissen, Ital. Landesk. II 631. Nibby, Dintorni di Roma III², 64. Mengarelli in Atti del congreso internaz. di scienze storiche 1903 (V) 267 ff. Über den Tempel: Not. d. sc. 1896, 23 ff., 99 ff., 190 ff. Röm. Mitt. 1896, 157 ff. (Petersen). Mélanges d'archéol. et d'histoire 1896, 131 ff. (Graillot), Bull. com. 1911, 37 ff. (Rizzo).

1786 Funde aus Conca.

Die rechte Saalhälfte enthält, von Tür zu Tür reichend, Verkleidungsplatten aus Terrakotta. Wir beginnen wieder rechts von der Ausgangstür.

a) **Reste von Platten mit galoppierenden Reitern.**

Man erkennt reitende Amazonen, darunter einige, die sich im Sattel rückwärts wenden und nach Partherart im Reiten den Bogen abschießen. Der Fries befindet sich auf Platten mit weit vorspringender Bedachung, auf der mit schwarzer und roter Farbe ein Schuppenmuster gemalt war (Reste am oberen Stück). Diese Reliefplatten, die ganz ionischen Stil verraten, gehören zusammen mit anderen von Poggio Buco, Toscanella, Cervetri, Velletri, Rom u. a. O., die Pellegrini zusammenfassend behandelt hat. Er neigt dazu, sie bis ins 7. Jahrhundert hinaufzusetzen, während Petersen wegen der zum Teil komplizierten Motive sie für jünger hält. Sie werden ins 6. Jahrhundert zu datieren sein und stammen aus einer ionischen Werkstatt.

Not. d. sc. 1896, S. 35, Fig. 7. Röm. Mitt. 1896, 182. Milani, studi e materiali I 95, Fig. 3a (Pellegrini). Mélanges d'archéol. et d'hist. 1896, 143 (Graillot). Garg. E 1201, 1202, 1205, 1206. Vgl. Furtwängler, Meisterwerke 254.

Unten links:

b) **Reste einer Platte. Gorgo,** mit Bart und Flügelschuhen, die im sog. Knielaufschema nach r. eilt. Ohne Bemalung. Der Stil

ist ganz archaisch. Es ist nicht sicher, welchem Zweck die Platte diente, wegen des Fehlens von Nagellöchern.

Auf der Langwand oben:

c) **Simenverkleidungsstücke** in Form eines à jour gearbeiteten, palmettengekrönten Bandgeschlinges.

Röm. Mitt. XI 175. Garg. E 1189.

Unten:

d) **Hängende Verkleidungsstücke.** Palmetten- und Lotosfries, darüber einfaches oder verschlungenes Flechtband und Mäander. Der Grund war rot gemalt.

Garg. E 1173, 1175, 1185, 1190.

e) 16 **Stirnziegel.** Weibliche Köpfe archaischen Stiles mit Diademen und Halsketten. Die Augäpfel sind nur schwach modelliert. Der Farbe fiel hier eine größere Aufgabe zu als bei den Köpfen der Antefixe von Falerii. Unten sind die Köpfe halbkreisförmig abgeschnitten. Sie waren also wohl bestimmt, mit ihrem unteren Teile frei vom Dache herabzuhängen.

Not. d. sc. 1896, Fig. 16. Mélanges 1896, Fig. 6, 7, Taf. I. Garg. E 1176, 1177, 1178. Vgl. Koch, campan. Dachterrakotten VIII 1.

f) **Stirnziegel. Bärtiges Gorgoneion** mit herausgestreckter Zunge und Runzeln auf Stirn, Wangen, Nasenwurzel.

Not. d. sc. 1896, Fig. 9. Garg. E 1191. Vgl. Koch, campan. Dachterrakotten V.

g) **Stirnziegel mit hängender Palmette.**

Garg. E 1188. Vgl. Koch, Taf. I 3.

h) **Stirnziegel mit Kopf der Iuno Sospita** im Ziegenhelm.

i) **Stirnziegel mit Köpfen von Mänaden und Silenen** mit Weinkränzen im Haar.

Mélanges d'archéol. et d'histoire 1896, 157. Garg. E 1169, 1195.

Bemerkenswert ist, daß die Stirnziegel immer in zwei Formaten vorhanden sind, was sich aus der Art ihrer Anbringung am Dach erklären muß (vgl. oben zu n. 1780 g).

In der obersten Reihe nach dem Eingang zu:

k) **Stirnziegel mit schlangenfüßigem Daimon.**

l) **Stirnziegel mit Harpyie,** die zwei Flügel aufrecht, zwei andere gesenkt hält. Die Beine sind dicht an den eiförmigen Vogelkörper herangezogen, die Arme vorgebogen mit gegen einander gestreckten Händen.

Röm. Mitt. 1896, 177. Garg. E 1164.

Darunter in der Mittelreihe:

m) **Stirnziegel mit Gruppen eines Silens und einer Mänade.**

Es ist durch geduldige, sorgfältige Prüfung und Zusammensetzung von Hunderten von Fragmenten gelungen, eine Anzahl ver-

schiedener Typen festzustellen, von denen die meisten mehrere Male vorhanden sind. Die einzelnen, stark fragmentierten Exemplare ergänzen sich gegenseitig derart, daß es möglich war, in Gips jeden Typus zu rekonstruieren. Fragmente, besonders die vorzüglich gearbeiteten Köpfchen, liegen neben jedem Typus. Die Anordnung ist so, daß bald die Mänade der aktive Teil ist und einen Silen fortschleppt, bald der Silen die Mänade mit sich zieht. Zur ersten Reihe gehören folgende Stirnziegel:

1. Der Silen hält in der R. eine Schlange. Die Mänade hat ihn am Arm gepackt.
2. Der Silen hebt abwehrend die r. Hand.
3. Der Silen hält mit der R. eine Schlange und folgt zögernden Schrittes der Mänade.
4. Fragmente einer vierten Gruppe dieser Reihe, bei der der Silen mit der R die Schlange hielt, die Mänade beide Arme gehoben hat.

Der zweiten Reihe gehören an:

1. Der Silen hat eine Mänade, die in der gehobenen R. Castagnetten hält, um die Taille gefaßt und bemüht sich, sie fortzuschleppen.
2. Die Mänade hält in der gesenkten L. die Castagnetten, der Silen legt die l. Hand an sein Knie.
3. Die Mänade wehrt sich gegen den Silen, der lüstern nach ihrer r. Brust greift und in der L. eine Schlange hält.
4. Fragmente einer n. 2 ähnlichen Gruppe, doch ohne die an das Knie gelegte Hand des Silens.
5. Fragmente ähnlich n. 3. Die Mänade wird von dem Silen an der l. Brust angefaßt und hält in der erhobenen R. die Castagnetten.

Weitere, vorläufig nicht zusammensetzbare Fragmente von Gruppen, die wenig, aber doch sicher von diesen abweichen, im obersten Fach l. von der Tritonenreihe. Zu beachten ist, daß die Höhe der Gruppen nach r. hin anwächst.

Der Stil dieser Figuren ist von wunderbarer Lebendigkeit. Die Darstellungen des Silens in den verschiedenen Phasen und Äußerungen des Rausches zeigen viel von dem naiven derben Humor ionischer Kunstweise. Ähnliche Gruppen waren namentlich im chalkidischen Kreise beliebt. Sie begegnen z. B. als Griffe auf Bronzecisten in Campanien.

Vgl. Mon. dell'Ist. V 25. Not. d. sc. 1896, Fig. 11. Röm. Mitt. 1896, 177. Mélanges d'archéol. et d'hist. 1896 Taf. II. Garg. E 1187. Einzelköpfe: Garg. E 1179—81. 1199

Links vom Eingang:

Oben **Flügelreste,** vielleicht von den Seitenakroteren.

Darunter:

n) **Reliefplatte mit kämpfendem Krieger.**

Der Krieger, vollbewaffnet, außerdem bekleidet mit Chlamys und besonderem Schutz vor den Genitalien, schreitet weit nach l. aus und hebt die R. mit dem Schwert zum Stoß nach dem Gegner, den wir uns nach n. 1779a (S. 336) ergänzen müssen. Auf dem Schild als Zeichen gemalt ein von der Jagd heimkehrender Kentaur. Die Platte, deren l. Hälfte ganz, deren unteres Stück größtenteils fehlt, hat nur unten und r. einen Rahmen. Dies und ihr winkliger Schnitt oben, sowie Nagellöcher beweisen, daß sie zur Verkleidung des Columen gehörte.

Röm. Mitt. 1896, 180 (Petersen). Bull. comm. 1911 S. 30, Fig. 11, 13, S. 48ff. (Rizzo). Die übrigen Fragmente dieses Schrankes gehörten nach Rizzos scharfsinnigen Untersuchungen ebenfalls an die Front des Giebels. Sie rühren von großen Kampfszenen her.

o) **Pferdeköpfchen** nach r. von großer Lebendigkeit. Die Zügel sind rot gemalt, die Augen waren eingesetzt.

R. Mitt. 1896 S. 179. Garg. E 1183.

Reste von Schilden, darunter einer mit einem Gorgoneion; auf einem andern ist als Schildzeichen ein blitzschwingender Iuppiter aufgemalt.

Darunter:

Fragmente von **Kriegerköpfen.** Unter ihnen ragt hervor:

p) **Köpfchen eines Kriegers.**

Der Kopf war auf Dreiviertel-Ansicht von l. berechnet. Die Farbe unterstützt die plastische Modellierung des Köpfchens, dessen Augen eingesetzt waren. Interessant ist der Helm, dessen Busch neuerdings hinzugefunden worden ist. Der Helm, gelblich bemalt, hat keinen Nasenschirm, unbewegliche Seitenklappen, über Stirn und Ohren eine knopfartige, seitlich sich hörnerartig verkrümmende Verzierung, die man für die Lefzen eines Löwenmaules oder für Tierhörner gehalten hat. Ein Gelehrter will darin einen besonderen Stirnschmuck, nämlich den sog. Korymbos, erkennen. Oben auf dem Helm Ansätze, wie es scheint von Tierohren. Man wird sich diese aus Metall gebildet denken müssen, nicht als wirkliche, wie vermutet wurde, durch die Helmhaube durchgesteckte Ohren einer Fellkappe. Ein sehr ähnlicher Schmuck über der Stirn kommt bei einem in Delphi gefundenen, vielleicht zum Phokäerschatzhaus gehörigen Marmorkopf vor, wodurch die bereits von Savignoni (vgl. n. 1773) und Furtwängler (Antike Gemmen III 89) ausgesprochene Vermutung wesentlich bestärkt würde, daß die Phokäer, die um 500 ihre Heimat verließen, in Italien diese Terrakotten arbeiteten.

Not. d. sc. 1896, 42f. Fig. 15, 16. Mélanges d'archéol. et d'hist. XVI (1896), 149ff., Taf. IV (Graillot). Röm. Mitt. XI (1896), 178 (Petersen). Rev. des études grecques 1896, 439. Jahreshefte des österr. arch. Inst. IX (1906) 115, Fig. 44 (Hauser). Bull. comm. 1911, 31, 37 (Rizzo). Garg. E 1182.

q) **Köpfchen eines Toten.**

Der Todesschmerz ist in den tiefen Stirnfalten und der krampfhaften Verzerrung des Gesichtes mit wunderbarer Realistik wiedergegeben.

Bull. comm. 1911, 41. Röm. Mitt. 1896, 178. Garg. E 1183.

Außer diesen besonders ergreifend wirkenden Fragmenten r. **Reste anderer kleiner Köpfe,** darunter solcher mit Helmen in Form eines Löwenkopfes.

Garg. E 1253, 1233.

Im untersten Fache:

s) **Reste einer Amazonenschlacht.**

Man erkennt Teile von Beinen mit Hosen, andere von Kriegern mit Beinschienen der gewöhnlichen Art und Oberschenkelschienen mit Volutenverzierung (vgl. n. 1779a S. 336). Vermutlich war eine Schlacht zwischen Griechen und Amazonen dargestellt.

Garg. E 1224.

Man hat vermutet, daß die unter o—s beschriebenen Fragmente von Reliefs auf den Giebelschrägen herrührten oder von Stirnziegeln, die im Giebel saßen. Doch hat eine sorgfältige Untersuchung der einzelnen Fragmente gezeigt, daß der Reliefgrund gelegentlich trapezartig zugeschnitten war, Nagellöcher vorhanden sind und die Zahl der Stücke für einen großen auf dem Dach sitzenden Fries nicht ausreichen würde. Rizzo hält daher die Reliefs für Verkleidungen der mutuli wie an dem Tempelmodell von Nemi.

Im 2. Mittelschranke des Saales:

t) **Reste einer Kolossalgruppe** von zwei Frauen aus Terrakotta. Erhalten sind nur die Füße und der Unterteil der Gewänder, im archaischen Stil des 6. Jahrhunderts. Nur die Plumpheit der Füße verrät, daß wir keine griechische, sondern eine italische Arbeit vor uns haben. Die runde Basis, auf der die Figuren stehen, spricht dafür, daß sie nicht in einen Giebel gehörten, sondern wohl ein Rest des Kultbildes sind.

Not. d. sc. 1896, 42. Röm. Mitt. 1896, 181.

Daneben:

u) **Fragmente großer Gewandstatuen.**

Das auf den Gewändern gemalte Muster ist so fein, daß man unwillkürlich an die weiblichen Figuren der athenischen Akropolis erinnert wird. Auf einem Fragment ist ein mächtiges Gorgoneion mit heraushängender Zunge gebildet. Wir haben also ein Stück einer Athenastatue vor uns, die vielleicht mit v) zusammen eine Gruppe bildete.

Not. d. sc. 1896, 42. Röm. Mitt. 1896, 181.

v) **Bärtiger männlicher Kopf aus Terrakotta** von einer fast lebensgroßen Statue. Der Kopf ist rot bemalt. Die Stellung und Behandlung der Augen, Ohren, des herabhängenden Schnurrbartes und des von einem schmalen Reifen zusammengehaltenen Haares ist ganz archaisch. Die Locken über der Stirn sind in einer der ionischen Kunst eigenen Weise stilisiert. Der Kopf gehört der Wende des 6. zum 5. Jahrhundert an und erinnert im Stil an einen Bronzekopf im Akropolismuseum. Möglich, daß er auf einer Iuppiterstatue saß und die daneben liegenden Teile eines Blitzes in Gestalt einer Blüte zu dieser Figur gehörten. Ein Loch oben im Kopfe rührt vermutlich von der Anbringung eines Schutzdaches zur Vogelabwehr her.

Not. d. sc. 1896, 40, Fig. 14. Röm. Mitt. 1896, 181f. (Petersen). Mélanges d'archéol. et d'hist. 1896, 154ff., Taf. V. Rev. des études grecques 1896, 439. Österr. Jahresh. 1906, S. 114, Fig. 43 (Hauser). Deonna, stat. en terre-cuite 108f. Gaz. des beaux arts 1896, II 329. Garg. E 1170—72.

Man hat vermutet, daß t, u, v Reste von Giebelfiguren seien, andere hielten sie für Akroterien. Gegen beide Annahmen sprechen die Größe, die bedeutende Anzahl und die Plinthen der Fragmente. Die Statuen waren vermutlich Weihgeschenke, die, etwa wie in Thermos, neben dem Tempel standen. Giebelfiguren sind für den Tempel in Conca nicht nachweisbar.

Vgl. Bull. comm. 1911, 53, 61.

Rechts vom Eingang:

w) **Fragmente von Traufziegeln** mit rotem und schwarzem Zickzack-Muster. Die darunter aufgestellten Stücke mit Palmettenverzierungen waren an den Ziegeln mittels Bleiklammern befestigt und hingen senkrecht vom Dachrande herab.

x) **Reste eines Giebelakroteres** in Gestalt einer mächtigen Palmette.

Daneben Proben der Steinarchitektur des Tempels.

Unter dem Fenster:

y) **Tuffsteinblock mit Resten einer Inschrift,** die man so zu ergänzen versuchte:

DIVA]E MAT[RI MATVTAE]
COR]NELIVS
DVVM]VIRV[M D · D]

Man hat in der Inschrift die Dedikation eines Cornelius an die Mater Matuta von Satricum sehen wollen, was beweisen würde, daß der Tempel auch nach der Zerstörung der Stadt (346) in römischer Zeit noch existierte und berühmt war. Nach dem Schriftcharakter ist die Inschrift in das 2.—1. Jahrhundert v. Chr. zu setzen.

Not. d. sc. 1896, 102, 195 (Barnabei).

In der anderen Vetrine und auf der l. Seite des Saales haben die Grabfunde aus Conca Platz gefunden.

Das eine dieser Gräber — sein Inhalt in der Vetrine — war sehr reich an Bronzen, unter denen man außer den Vasen besonders ein Horn mit einer Kette zum Aufhängen beachte; ferner drei Dreifüße — darunter einer von komplizierter Form mit einem Ring zum Einstellen eines Gefäßes —, den Rest eines bronzenen Untersatzes mit zwei kugeligen Verdickungen, drei große Bronzekannen mit kleeblattförmigem Ausguß.

Die Dreifüße: Garg. E 1193, 1194.

Das zweite Grab — sein Inhalt an der Fensterwand — war überaus reich an Bernstein, der zur Verkleidung von Fibelbügeln und namentlich als Anhänger an Halsketten verwendet war. Es handelt sich also offenbar um ein Frauengrab.

In einem dritten Grab beachtenswert vor allem ein falsches Gebiß mit goldener Fassung (in der Vetrine). Vgl. S. 371e.

Not. d. sc. 1898, 169. Garg. E 5758.

Neben diesen, für eine recht raffinierte Kultur sprechenden Grabfunden aus den Gräbern, die auf griechischen, von Campanien vermittelten Einfluß schließen lassen, hat sich in den Häusern der Stadt eine äußerst minderwertige, lokale Keramik aus dunklem italischen Ton (impasto italico) gefunden, darunter allerdings auch einige feinere Gefäße griechischer Provenienz (korinthische Schälchen), diese an der Fensterwand.

Not. d. sc. 1896, 199. 1898, 166ff. Garg. E 1228.

Oberes Stockwerk.

In einem Vorraum und drei großen Sälen sind die Grabfunde aus verschiedenen Nekropolen des alten Falerii (Città Castellana) aufgestellt. Sie geben ein einzigartiges Gesamtbild von der Kultur des faliskischen Volkes, eines in Südetrurien zwischen Tiber und Soracte wohnenden Stammes italischen Ursprunges, der bei der Einwanderung der Etrusker von diesen unterworfen wurde und von etruskischer Kultur vieles angenommen hat. Seine Sprache steht der lateinischen nahe, die Schrift zeigt ein Gemisch lateinischer und etruskischer Zeichen. Mit der Eroberung der Stadt Falerii durch die Römer und der zwangsweisen Ansiedelung ihrer Bewohner in Neu-Falerii im Jahre 241 hat die Zeit der Selbständigkeit der Falisker ihr Ende erreicht.

Grabfunde von Falerii.

Montelius, la civilisation primitive en Italie, Tome II 307—11. Eine Publikation oder Katalog fehlt bisher. Vieles abgeb. und besprochen in den Monumenti antichi pubbl. per cura dell' Accademia dei Lincei IV passim.

Die Sammlung ist nach Möglichkeit chronologisch aufgestellt. Im Vorraum zunächst die primitivsten Funde aus Schachtgräbern

(tombe a pozzo). Letztere bieten, von kleinen Verschiedenheiten abgesehen, die zwischen den Gräbern auf den Bergen und denen in der Ebene bestehen, folgendes Bild. In den Boden wird ein senkrechter kreisrunder oder quadratischer, etwa 2 m tiefer, 1 m breiter Schacht getrieben, auf dessen Boden die Aschenurne gestellt wird, manchmal (bei den Gräbern in der Ebene) in einer kleineren Vertiefung. Da es vor allem auf Schützung, „Umhegung" des Aschengefäßes ankommt, werden die Wände des pozzo bei lockerem Terrain mit kleinen Steinen verkleidet, gelegentlich auch der Boden damit gepflastert (fast nur bei den Gräbern auf den Bergen). Das Gefäß fand sich oft mit Leinwand verhüllt, eine Sitte, die z. B. auch bei den Oskern Campaniens beobachtet wurde. Manchmal wird der Aschentopf in ein großes tönernes Gefäß oder in ein bronzenes Becken gestellt, gelegentlich auch in einen mit einem rohen Steine zugedeckten Behälter aus Stein. Auch das kommt vor, daß das Ossuar in einem Bronzebecken und dieses wieder in einem steinernen Behälter ruht. Der Aschentopf besteht aus rohem dunklen Ton, ist mit der Hand gemacht und hat bauchige Form. Bedeckt ist er mit einer umgestülpten einhenkeligen Schale aus Bronze oder aus Ton, an deren Stelle manchmal ein Helm aus Bronze oder seine tönerne Nachbildung tritt. In dem Aschengefäße liegen meistens die persönlichen Beigaben: Fibeln, Ringe, Haarnadeln, Gehänge, Spinnwirtel, über dem Aschentopf außer der Schale die halbmondförmigen sogen. Rasiermesser aus Bronze oder Eisen (s. unten), sowie die Waffen: Bronzeäxte, Dolche, Schwerter, Lanzen. Manchmal hat ein solches Schachtgrab noch eine kleine Nebenkammer (loculus), in der rohe Vasen, Pferdetrensen, Wagenteile liegen. Dieser loculus wurde dann mit Steinen verschlossen und die ausgehobene Erde wieder eingefüllt, nach oben zu mit Steinen untermischt, die einen kleinen Hügel bilden. Das am Boden des Schachtes eingesenkte Grübchen mit dem Aschentopf darin ist als Nachahmung einer kreisrunden, halb in die Erde eingegrabenen Wohnstätte zu betrachten. Oft ist die Mündung des Grübchens noch mit einer Steinplatte in Form eines Daches zugedeckt. Auch oben auf dem Grabhügel wurden oft solche bis 2 m im Durchmesser große Steinplatten in Dachform angebracht (Exemplar aus Falerii am Fenster r. vom Eingang in dem ersten Saale). Die Stadt der Toten muß von weitem einen sehr ähnlichen Eindruck gemacht haben wie eine bewohnte Ansiedlung von Lebenden.

Diese primitivste Form der Aschenbestattung wurde abgelöst durch eine Leichenbestattung in länglichen Gräben, (sogen. tombe a fossa). Die Gründe, die zu dem Übergang führten, sind unserer Kenntnis entrückt. Daß das Volk, welches seine Toten in tombe a fossa bestattet, ethnographisch dasselbe ist wie das der Schachtgräber, geht aus den Beigaben hervor, die sich nicht veränderten.

In den Gräbern a fossa liegt der unverbrannte Leichnam in einem Sarge aus Holz oder Nenfro in einem rechteckigen Graben. Auf dem Boden des Grabes, zu Füßen oder Häupten des Toten stehen die Beigaben, manchmal auch in einer kleinen Höhlung (loculus) auf der Langseite, die mit Tuffquadern oder einer gewöhnlichen Steinplatte geschlossen ist. Es kommt auch vor, daß der loculus außer den Beigaben den Sarg mit der Leiche enthält. In diesem Falle fanden sich dann bei Kriegergräbern auf dem Boden des eigentlichen Grabes Teile des Wagens und des Pferdegeschirres. Manchmal sind auch zwei loculi vorhanden, die in verschiedener Höhe auf jeder der Langseiten angebracht und verschieden groß sind. Der größere, niedriger liegende enthält dann meistens die Objekte, die der Tote im gewöhnlichen Leben am Leibe trug, der kleinere die Beigaben. Zu letzteren gehören in Männergräbern namentlich die Waffen und das sogen. Rasiermesser, in Frauengräbern das Gerät zum Spinnen, Sticken u. a. In beiden vertreten sind die zur Kleidung und zum Schmucke gehörenden Dinge wie Spiralen in Gold und Bronze für Haar und Ohren (letztere lagen dann neben dem Schädel), Halsketten, Fibeln, Ringe, Kämme. Die Vasen standen auf dem nackten Boden neben dem Sarge oder Totenbett oder in einem eigenen loculus.

Die Gräber a fossa, die etwa bis zum Anfang des 6. Jahrhunderts herabreichen, werden abgelöst durch Kammergräber (a camera), in den Fels gehöhlte, am Abhang eines Hügels gelegene trapezförmige Kammern mit einem Zugang durch einen leicht geneigten Korridor. Aus diesem tritt man meistens nicht unmittelbar in die Grabkammern, sondern erst durch einen Vorraum, in dem sich bei Kriegergräbern gelegentlich die Reste des Wagens fanden. In der eigentlichen Grabkammer stand der Sarkophag aus Nenfro, in der Form ein Haus mit schrägem Dach nachbildend, oder die Leiche ruht auf Steinbetten, in alkovenartigen Nischen oder loculi, die in die Wände eingehauen sind. Darin lagen wie in einer Schiffskajüte die Leichen in mehreren Etagen übereinander. Der Name des Toten stand mit roter Farbe darunter geschrieben. Zahlreiche Grabanlagen dieser Art sieht man noch heute bei Cività Castellana.

Die Grabanlagen dieser Form stammen aus dem 6. bis 3. Jahrhundert. Sie dienten, manchmal mehrere Generationen lang unbenutzt, als Begräbnis, bis hinab zur Zeit der Römer, die gelegentlich diese Familiengräber usurpierten und weiterbenutzten (vgl. S. 381), ähnlich, wie es z. B. in Corneto zu beobachten ist (tomba del Tifone).

Vgl. Bull. paletn. ital. 1898 S. 51ff., 115ff. Mon. ant. dei Lincei IV 120ff.

Vorraum.

In dem kleinen Zimmer, das man zunächst betritt, ist der Inhalt der ältesten Gräber von Falerii aus verschiedenen Nekropolen (Celle, Montarano) aufgestellt. L. vom Eingang zunächst:

1787 **Funde aus Brandgräbern** (a pozzo) bestehend in einem bauchigen rohen Topf, gelegentlich mit eingeritzten Ornamenten (Grab II), in der Regel dabei eine über den Topf gestülpte Schale mit einem Henkel, die aus rohem Ton, seltener aus Bronze besteht (IV, VIII).

An Stelle der Schale tritt gelegentlich ein Helm aus Terrakotta (XI). Manchmal stehen weitere kleine rohe Gefäßchen dabei (IV, VIII), einmal zwei von je einem Widder getragene tönerne Teller mit eingeritztem geometrischen Ornament. Bronze ist unter diesen primitivsten Funden spärlich vertreten. Außer den übergestülpten Schalen begegnet einmal eine bauchige Amphora (X) und mehrmals (z. B. VI, VIII, IX, XII) ein auf einer Seite geschärftes halbmondförmiges, bronzenes Gerät mit Griff, dessen übliche Erklärung als Rasiermesser durch eine plausiblere noch nicht ersetzt ist (einmal — in Grab XII — aus Eisen). Es kommt nur in Männergräbern vor, z. B. in Grab XIII, wo sonst von Bronze Armringe, Spiralen und eine Axt beigegeben sind, findet sich in Narce aber einmal klein in Bernstein nachgebildet als Anhängsel an einer Frauenhalskette und trägt da entschieden den Charakter eines symbolischen Gegenstandes. Von Fibeln treten auf die Bogenfibel (ad arco semplice) III, die Kahnfibel (a navicella) (XIII, XIV) und die gewundene Fibel (ad arco serpeggiante) (XIII), letztere aus Eisen. Im ältesten dieser Gräber (I) sehen wir eine Pfeilspitze aus Feuerstein, die jüngsten (XIII, XIV) zeigen bereits Gefäße mit rotfarbigem Überzug, eines dabei mit geometrischer Bemalung. Die Armut an Gefäßformen läßt übrigens keinen Schluß darauf zu, daß im Leben andere nicht bekannt und üblich waren, denn die Schachtgräber boten nur ganz wenig Raum für Beigaben.

Rasiermesser: Gozzadini, scavi fatti dal Sig. Arnoaldi Veli 53 f., Gsell, Vulci 296, Helbig, homer. Epos 248, Bull. paletn. ital. 1894 6 ff., Taf. I 5 (Pigorini), Spiralen: Helbig, hom. Epos 242, Bull. paletn. ital. 1898, 119. Zur italien. Nomenklatur der Fibeln: Mon. ant. dei Lincei IV Taf. X (Nr. 5 ‚ad arco semplice' oder ‚italiche con disco a foglia', Nr. 20, 22 ‚ad arco rigonfio' oder ‚a sanguisuga', Nr. 8 dieselbe Form ‚con appendici', Nr. 12 ‚etrusche', Nr. 13 ‚a navicella', Nr. 6 ‚ad arco serpeggiante', Nr. 11 dieselbe Form ‚con bastoncello').

An der Ausgangswand:

1788 **Funde aus Bestattungsgräbern** mit oder ohne Seitenkammern (tombe a fossa semplici o con loculi).

Während die bei der vorigen Gruppe der Brandgräber beobachteten Formen der Fibeln (ad arco, a navicella), und das Rasier-

messer beibehalten sind, treten andere Funde hinzu, die starken Import aus dem Osten bekunden, so die bunten Glasperlen (XIX, XX), die an die Bogen der Fibeln angereihten durchbohrten Bernsteinstückchen (XXIII) und vereinzelte Funde aus Gold, z. B. eine Fibel (XX). Hinzu treten auch neue Formen von Gefäßen. Die Stelle des einfachen rohen Aschentopfes haben kompliziertere Typen eingenommen, die stark von metallenen Vorbildern beeinflußt sind. Man beachte besonders eine kleine, bauchige Amphora mit aufgesetzten bronzenen Knöpfchen, welche die Köpfe von Nietnägeln imitieren.

Erster Saal.

Auf der l. Seite setzen sich die Funde aus Gräbern des eben betrachteten Typus fort. Sie stammen aus dem Grabfeld in contrada Montarano bei Falerii. Von Metall tritt zu den bisher betrachteten Formen hinzu eine Fibel (a sanguisuga) mit eingesetzten Stückchen von Gold oder Bernstein (Grab XXV). Ferner beachte man einen breiten bronzenen Gürtel mit eingestanzten Kreisen und Buckeln (XXIX), einen Spinnrocken (XXXVIII), zwei Pferdetrensen und Schwerter (XXXVIII). Auf der Ausgangswand l. von der Türe in der Mitte eiserne Stichschwerter, eines mit Scheide und Griff aus Bronze. Darunter Kettengehänge, Armspangen und eine bronzene Gürtelschließe (XXXV). Bernstein ist verwendet zum Schmuck an Fibeln und an Halsketten, an letzteren abwechselnd mit Glasperlen an Schnüren gereiht (XXV). Gefäße aus Bronze sind nur sehr wenige gefunden worden. Eine Anzahl von solchen namentlich in der Mittelvetrine. Man war in Falerii offenbar sparsam mit kostbaren Metallgefäßen und gab den Toten häufig tönerne Surrogate mit, die den metallenen Vorbildern ähnlich gestaltet wurden. Die in den Schränken dieses Saales aufgestellten Gefäße lassen sich nach ihrer Technik in 3 Klassen teilen: Erstens solche aus dunklem Ton (impasto italico) mit Beimischung von Trachyt-, Basalt- oder Quarzbestandteilen, denen nach dem Brand mit Wachs oder Harz ein Überzug gegeben und deren Oberfläche künstlich geglättet ist. Bei ihnen sind die Ornamente in den feuchten Ton vor dem Brande eingedrückt. Zweitens rottonige Gefäße ohne Beimischung im Ton. Bei ihnen ist dem Überzug Eisenoxyd beigemengt, wodurch die rote glänzende Oberfläche erzielt ist, offenbar in bewußter Nachahmung kupferner Gefäße. Die bei dieser Klasse nicht häufigen Ornamente sind mit dem Pinsel aufgetragen. Drittens sieht man Gefäße mit weißem, nach dem Brande hergestellten Überzug, auf dem die Ornamente rot aufgemalt sind. Offenbar ist diese Neuerung in der italischen Keramik gemacht worden in Nachahmung der hellen aus dem Osten importierten Tonwaren.

Vgl. Mon. ant. dei Lincei IV 173 ff., Arch. Jahrb. 1900, 157 ff. (Boehlau).

Charakteristische Formen sind: ein hoher Untersatz mit trichterförmigem Fuße, kugeliger Verdickung und kelchförmigem oberen Ende, zur Aufnahme eines kugeligen Gefäßes bestimmt. Zwei Exemplare großer Dimension stehen l. und r. von der Ausgangstür des Saales. Der Untersatz hat meistens dreieckige, seltener runde Schlitze unten, deren Zweck nicht recht ersichtlich ist. Die Vermutung, daß sie mit der Feuerung zusammenhingen, ist unhaltbar wegen der Höhe der Untersätze. Die Vorbilder aus Metall (n. 630 und in der Sammlung Narce) haben die Schlitze nicht (vgl. Mon. ant. dei Lincei IV S. 246). Von weiteren charakteristischen Formen sei erwähnt eine bauchige Kanne mit langem Hals und schnabelförmigem Ausguß (LXI), deren Ableitung von der natürlichen Form des Kürbis nicht zweifelhaft sein kann im Hinblick auf ein Stück wie das l. von der Ausgangstür aufgestellte mit dem zurückgebogenen Hals, sowie henkellose Schalen mit hohem Fuß in verschiedenen Größen und Abarten, bis zur Halbkugelform. Dieselbe Form kommt vor mit Henkeln und plastisch aufgesetzten Greifenköpfen und Pferden. Eimerförmige Gefäße mit senkrechten oder leicht geschweiften Wänden und bald höherem, bald flacherem Bügel. Die Form kommt aus dem Osten. Eine besonders häufige faliskische Form ist die Amphora mit abgesetztem breitem Hals und Bandhenkeln in verschiedenen Größen und Proportionen. Die Bandhenkel sind oft durchbrochen und haben oben plastische Verzierung mit Tierköpfen (Ausgangswand l.), gelegentlich hat der Bauch Riefelung und sind die Henkel gewunden (l. Wand Schrank 6 oberste Reihe). Ein beliebtes Ornament auf den Exemplaren dieser Gruppe sind aufgemalte oder eingeritzte Tiere, aber immer sind es friedliche Grasfresser, Widder oder Pferde. Die Form erinnert besonders stark an Metall. Halbkugelige Schalen ohne Fuß und Henkel mit vorgreifender Lippe. Ein Bronzeexemplar l. an der Ausgangswand. Nachahmung der Nietnägel bei einem roten Tonschälchen (Mittelschrank, Fensterseite). Kleine, bauchige Amphoren mit kurzem konischen Hals und Ösenhenkeln (besonders häufig in Narce). Das Spiralornament auf ihnen ist das übliche.

Über die verschiedenen Formen: Mon. ant. dei Lincei IV 165 ff.

Wir beschreiben kurz die wichtigsten Gegenstände dieses Saales.

l. Seite unten:

1789 **Zwei Baumsarkophage** (vgl. n. 1774 S. 332) deren Beigaben für Beziehungen zu Latium sprechen.

Die Vasen sind lokaler Fabrikation, einige ahmen Metallvorbilder nach. Bemerkenswert besonders zwei Spiralen aus Golddraht.

Montelius, civ. prim. en It. II 308. 16.

R. vom Ausgang:

1790 **Inhalt eines reichen Kammergrabes** (XLVII).

Bemerkenswert darunter mächtige bauchige Töpfe mit eingezogenem Hals und vier vertikalen, an Lippe und Schultern ansitzenden Henkeln. Auf einem sind grasende Damhirsche dargestellt, wie auf ostgriechischen Vasen.

Mon. ant. dei Lincei IV Fig. 127.

Daneben große tönerne Greifenköpfe von einem Kessel, der bronzene Vorbilder nachahmt (vgl. n. 1766 aus Palestrina). In der Mitte eine prachtvolle Amphora mit eingeritzten rotgefüllten Ornamenten und zwei weiß aufgemalten Pferden. Neben diesen treten bereits importierte griechische Vasen auf (Augenschale, „protokorinthische" u. a.). Schwacher griechischer Import zeigt sich auch in einem Grabe (XLVIII), dessen Inhalt zwischen den Fenstern aufgestellt ist.

1791 **Vetrine vor dem dem Eingange gegenüberliegenden Fenster.**

Unten: einheimische Vasen der üblichen Form mit eingeritzten Ornamenten, darunter Fische und Damhirsch.

Im Mittelfach auf der Fensterseite (XLI): Goldspiralen, goldene Fibel mit aufgesetzter Ente in Granuliertechnik, hohler Armring, silberne Gürtelschließe (vgl. n. 1767a).

Auf der anderen Seite: Reste einer Schwertscheide mit Bernsteineinlagen. Buccheroväschen „protokorinthischer" Form.

L. davon in derselben Vetrine auch Grab LVI:

Faliskische Amphora mit Henkelaufsätzen in Gestalt von Widderköpfen. Auf der Wandung jederseits eingeritzt zwei Pferde, die aus einer Krippe fressen.

Auf der anderen Seite des gleichen Faches: Schale mit eingeritzter langer faliskischer Inschrift.

Oben Bronzegeräte, darunter hervorragend eine à jour gearbeitete bronzene Gürtelschließe, darauf ein nackter Mann und eine nackte Frau mit Kind, ferner ein breiter Löffel. Gegenüber Reste eiserner Waffen, darunter ein sichelförmiges Schwert.

Not. d. scavi 1887 Taf. VI. Montelius, civ. prim. en It. II 309. Milani, studi e materiali III 144-147 Fig. 1 und 7 (Karo) vgl. I 271—72.

1792 **Mittelschrank.**

a) Aschenurne aus Bronze in Hausform, mit schnabelartigem Dachbalken wie an westfälischen Bauernhäusern. Das Stück ist von einzigartiger Bedeutung für unsere Kenntnis des faliskischen Hauses.

Not. d. sc. 1910, 217 Fig. 14. Montelius, civil. It. prim. II 308, 8. Taramelli, i cinerarii antichiss. in forma di capanna in Rendic. Lincei 1893 423 ff. Alinari 27264.

b) zwei bronzene Gürtel angeblich aus Frauengräbern. Als Ornament gestanzte Punkte und feine geometrische Gravierung. Die Vermutung, daß die Gürtel Kriegern angehörten, ist deshalb

zweifelhaft, weil mit ihnen niemals Waffen, dagegen häufig Gerät für weibliche Arbeit gefunden wurden.

Orsi, sui cinturoni italici della prima età del ferro (Atti e mem. d. storia patria per le prov. di Romagna III serie Bd. III. Heft I-II) p. 9 Mon. ant. dei Lincei IV 223, 371f. Montelius, civ. prim. en It. Bd. II Taf. 307 Helbig, les attributs des Saliens (Mémoires de l'Acad des Inscr. XXXVII 2 p. 50 ff).

c) Spinnrocken aus Holz und Bronze mit Bernstein verziert.
Montelius II 307, 17. 317, 8.

d) Fibeln. Außer den üblichen aus Bronze zwei aus buntem Glasfluß, eine aus glänzendem Bernstein, eine mit Gold überkleidet, silberne Fibeln mit eingesetzten Bernsteinstückchen.
Montelius Bd. II Taf. 307.

e) Perle aus buntem Glasfluß mit Augen, an einer Bronzenadel.
Mon. ant. dei Lincei IV Fig. 164.

f) Große bunte Perlen aus Glas, Halsketten aus Bernstein und Gold mit Anhängern.

g) Kämme mit Bernsteineinlage.

h) Silberne rechteckige Plättchen mit gestanzten Punkten. Sie werden als Einlagen auf Gefäßen in Villanovaform erklärt, jedenfalls dienten sie als Beschläge irgendwelcher Art.
Montelius, civ. prim. en It. II 316.

i) Scarabaeen. Einer dieser geschnittenen Steine, der aus der Nekropole von Narce stammt, trägt den Vornamen des Pharao Tutmosis III. der 18. Dynastie (XV. Jahrh. v. Chr.) Der Stein mag also ein kostbarer alter Familienbesitz gewesen sein.
Mon. ant. IV Atlas Taf. IX 49 Fig. 175, 176, 179, S. 381.

Zweiter Saal.

Dieser Saal enthält Funde aus Kammergräbern vom 6. und 5. Jahrhundert. Der griechische Import herrscht vollständig vor, einheimische Produkte sind nur ganz spärlich vertreten. Die schönsten Stücke sind untergebracht in der

1793 **Mittelvetrine.**

a) Gefäß in Form eines Knöchels. Unter den wenigen Gefäßen dieser Form, deren bekanntestes das Londoner Exemplar mit einem Reigentanz von Mädchen ist, ragt dieses durch seine Größe und gute Erhaltung hervor. Die Bestimmung des Gefäßes ist nicht sicher. Vielleicht war es kein Trinkgefäß sondern ein Behälter für Knöchel. Andrerseits ist dieser Auffassung die Öse wenig günstig, die für eine Schnur zum Auf- oder Umhängen des Gefäßes gedient haben wird. Dargestellt sind auf dem Gefäß ein Löwe und ein geflügelter Eros. Die Künstlerinschrift lautet: *Συρίσκος ἐποίει.* Außerdem die Lieblingsinschrift *Τίμαρχος καλός.*

Alinari 27257, 27258. Londoner Exemplar: Brit. Mus. Catal. E 804. Vgl. Heydemann, die Knöchelspielerin S. 7. Nuova Antol. 1889, 429 (Brizio).

b) Rhyton in Form eines Hundekopfes. Der Kopf ist von großer Lebenswahrheit und vortrefflicher Ausführung. Man beachte die Haare an der Schnauze.

c) Stamnos, Herakles und Pholos. Diese Sage hat den Vasenmalern einen überaus beliebten Stoff geboten (vgl. n. 457). In der Tat ist sie für ein Trinkgefäß auch besonders geeignet. Herakles ist auf dem Weg zur Erlegung des erymanthischen Ebers durstig bei dem Kentauren Pholos eingekehrt und fordert zu trinken. Dieser hält in einem mächtigen Fasse, das Gemeingut der Kentauren ist, einen vorzüglichen Wein verborgen, den ihm Dionysos einst geschenkt hat mit der Weisung, erst bei Herakles' Ankunft das Faß zu öffnen. Nun ist der Moment endlich da. Aus gewaltigen Humpen zechen die beiden so lange, bis durch den Duft des Weins angelockt die übrigen Kentauren eindringen und mit Felsen, Fackeln, Beilen, Fichtenstämmen dem Herakles zu Leib rücken, der sie alle erlegt. Unsere Vase zeigt den ersten friedlichen Teil der Sage.

d) Attischer Krater. Reigentanz. Zehn Mädchen bewegen sich im munteren Tanzschritt nach rechts, indem sie sich teilweise am Handgelenk fassen. Sie tanzen vermutlich einen Reigen religiösen Charakters und singen dabei zur Musik einer Flötenspielerin ein Chorlied. Ein Pfeiler scheint das Heiligtum zu bezeichnen. Die vorderste, verhüllteste ist die Chorführerin. Die Mädchen tragen drei verschiedene Trachten, die mittelsten den ionischen Linnenchiton mit Mantel, die 3. und 7. (von r.) den gegürteten dorischen Peplos mit Überschlag, der durch zwei mächtige Nadeln auf beiden Schultern festgehalten wird und die ganze r. Seite frei läßt, so daß das Bein hervortritt beim Schreiten. „Schenkelzeigend" (φαινομηρίδες) hießen nach dieser Tracht die Spartanerinnen. Zwei Mädchen endlich tragen den ionischen Chiton und darüber einen wollenen Umhang, der nur auf der r. Schulter festgesteckt und unter der l. durchgezogen ist. Etwas mißlungen sind dem Maler die in Vorderansicht wiedergegebenen Köpfe, durch die er Abwechslung in die Reihe zu bringen suchte. Die Vase gehört kurz vor die Mitte des 5. Jahrh., in die erste Periode des freien Stiles. Als Künstler hat man Hermonax vorgeschlagen. Neuerdings hat ein Gelehrter wegen der minutiösen Ausführung der Ornamente und der intimen Kenntnis und Freude an der Darstellung der verschiedenen Trachten und Frisuren auf eine Dame als Künstlerin schließen wollen, deren Atelier er noch andere Vasen zuschreiben möchte.

Aus Falerii. Furtwängler-Reichhold I 80 ff. Taf. 17, 18. Vgl. II 21, 28, 308. Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie Suppl. I 289 (Nachtr. zu S. 2318, 28).

e) Amphora. Tereus, Prokne und Philomele. Pandion, König von Athen, hatte dem Thrakerkönig Tereus zum Lohn für seine Kriegshilfe seine Tochter Prokne zur Frau gegeben und aus dieser Ehe

war Itys entsprossen. Aber der lüsterne Barbar begehrt auch Proknes Schwester Philomele zum Weibe, holt sie mit Proknes Einverständnis ab und reißt der Unglücklichen, nachdem er sie auf der Reise geschändet, die Zunge heraus, um sich vor Entdeckung zu schützen. Doch weiß Philomele durch ein kunstreiches Gewand, in das sie die schändliche Tat einwebt, die Schwester in das Geschehnis einzuweihen und beide beschließen blutige Rache. Der Knabe Itys wird geschlachtet und dem Vater zum Mahle vorgesetzt, der die Tat merkt und die Schwestern verfolgt, bis alle drei in Vögel verwandelt werden, in Wiedehopf, Nachtigall und Schwalbe. Dargestellt ist auf unsrer Vase der Moment, wo Tereus die gräßliche Tat entdeckt und die Schwestern fliehen, die Arme schon wie fliegende Vögel regend. Unter dem Tisch sieht aus einem verdeckten Korb ein Bein des Itys heraus.

Vgl. Nuova antologia 1889, 431 (Brizio).

f) Stamnos. Tod des Priamos. Der auf den Altar geflüchtete greise König wird von Neoptolemos getötet. Die Rückseite zeigt eine noch nicht gedeutete Darstellung.

Brizio a. a. O. 432. Gargiolli E 378, 379. Rückseite: Romagnoli, Proclo ed il ciclo epico (stud. it. fil. class. IX 1901 103).

g) Attischer Krater. Herakles' Einzug in den Olymp. Herakles, bekränzt, mit Keule und Löwenfell, wird von seiner Beschützerin Athena dem Zeus vorgestellt, der auf prächtigem Thronsessel mit bemalter Rückenlehne sitzend Athenas Fürsprache aufmerksam lauscht. Hinter Zeus, sichtlich in unwilliger Abwendung, steht Hera, auf das Zepter gestützt, im Gespräch mit Hermes. Nike schwebt mit einem Zweig über Zeus. Neben Herakles steht, von Eros umspielt, ruhig rastend, in prächtigem goldbesticktem Mantel Hebe, die dem Helden durch den Spruch des Göttervaters zum Lohn für seine Taten als Gemahlin zuerkannt werden soll. Alle Figuren außer Hebe haben Beischriften. Rückseite: Satyrn und Mänaden.

Der Krater steht der Art des Meidias nahe, dessen Hauptwerk eine in London befindliche Hydria ist. Während man den Krater früher diesem Künstler selbst zuschrieb, der in der letzten Zeit des 5. Jahrhunderts (nach andern Anfang des 4. Jahrhunderts) arbeitete, neigt man neuerdings dazu, ihn nur seinem Atelier oder einem gleichzeitigen Künstler zuzuweisen und setzt mit guten Gründen die Talosvase in enge stilistische Beziehung zu der unsrigen, die durch Feinheit der Ausführung und psychologische Motivierung der Figuren hervorragt.

Furtwängler-Reichhold. Taf. 20 S. 89, 144. Not. sc. 1887, 315. Brizio a. a. O. 430. Röm. Mitt. 1906, 126 (Ducati). G. Nicole, Meidias S. 96 Taf. VI 3. P. Ducati, vasi dipinti nello stile del caramista Midia (Mem. Acc. Lincei 1909) 50. Londoner Hydria: Furtwängler-Reich. Taf. 8. Talosvase: Furtwängler-R. Taf. 38, 39.

h) Attischer Psykter. Kentaurenkampf. Das Gefäß, dessen Hals und Fuß fehlen, gehört zu den eigentümlichen, gewöhnlich als Psyktere oder Kühlgefäße bezeichneten, die besonders im Anfang des

5. Jahrhunderts beliebt waren, dessen erstem Drittel unser Exemplar angehören wird. Schwergerüstete Krieger im Kampfe mit Kentauren sieht man. Interessant besonders die zwei Hauptgruppen mit je zwei Kentauren, die einen Griechen angreifen. In beiden Fällen ist der letztere der Unterliegende. Der eine wird wie Kaineus durch Fels und Baumstamm der Gegner in den Boden hineingedrückt, doch kann er gerade noch dem einen Gegner das Schwert in den Hals bohren. Der andere Grieche wird von zwei in wildem Lauf heranstürmenden Kentauren gepackt, die ihm den Schild wegreißen wollen. Das Motiv des mit den Hinterbeinen nach dem Schild ausschlagenden Kentauren begegnet ebenso wie das Kaineusmotiv später auf dem Fries von Phigaleia und dem Theseion. In der realistischen Haarbehandlung (Augenwimpern, Bärte) und der Angabe der Rundung der Kentaurenleiber erkennt man einen ersten Versuch zu einer Schattenmalerei, die etwa ein halbes Jahrhundert später von Apollodor ausgebildet wurde.

Furtwängler-Reichhold. Taf. 15, S. 72ff. Vgl. II 132, 317, 319. Röm. Mitt. 1891, 228 (Petersen).

k) Schale des Hieron. Die Künstlerinschrift ist auf dem Henkel eingeritzt. Auf jeder Seite drei Paare von Männern und Jünglingen, die von jenen Liebesgaben empfangen (Hase, Blumen u. dgl.). Der Erhaltungszustand ist sehr mäßig.

Vgl. Hartwig, Meisterschalen 271 IV. Class. Review 1890, 482. Brizio a. a. O. 429. Leonard, über einige Vasen aus der Werkstatt des Hieron, S. 14 n. 22.

An den Wänden des Saales sind die Funde aus faliskischen Kammergräbern des 6.—5. Jahrhunderts aufgestellt, nach Nekropolen geordnet und grabweise vereinigt (Abteilung der einzelnen Gräber durch Holzstäbchen). Die l. Wand wird eingenommen von Funden aus contrada Celle, die Ausgangswand von solchen aus contrada le Colonette und la Penna, die Fensterwand aus la Penna und Valsiarosa.

Rechts vom Eingang:

1794 **Inhalt eines reichen Kammergrabes** mit Bestattungen aus verschiedenen Perioden.

Er umfaßt die Fächer 2—5 (von oben gezählt) des Schrankes r. vom Eingang und die ganzen beiden unteren Fächer der l. Langseite des Saales bis zur Seitentür in der Mitte der Langwand.

a) Reste roher Kalksteinskulpturen: Fuß eines Thrones mit Löwenklaue, Kopf und Oberkörper einer Sphinx mit weitgeöffneten Augen und über die Schulter fallenden, unten in Voluten endenden Locken.

Röm. Mitt. 1909, 329 (Pettazzoni).

b) Korinthische Aryballoi, feines dünnwandiges Bucchero-Näpfchen, Fußschale aus Bucchero.

c) Attische schwarzfig. Amphora. Rückkehr vom Bankett. Je zwei Jünglinge halten sich umschlungen, einer trägt eine Trink-

schale, vorn schreitet ein Flötenbläser, hinten tänzelt ein Jüngling mit Trinkhorn; Rückseite obszön.

d) Kylix. Leierspieler auf einer Kline, die Tierbeine hat. Auf dem Tischchen daneben steht eine Schale und liegen Speisen. Am Boden ein Böckchen. Ein breiter Zweig aus Weinlaub umrahmt das schöne Rundbild.

e) Augenschale. Herakles raubt den Dreifuß. (Vgl. n. 467, 495.) Theseus ringt mit dem Minotauros.

f) Augenschale. Hahnenkampf. Zwei kniende Jünglinge lassen Kampfhähne aufeinander los (vgl. n. 529).

g) Bronzebeschlag von einem Dreifuß. Zwei Mänaden nach rechts eilend.

Mon. ant. dei Lincei VII (1897) 291, 3, 301, 362 Fig. 27.

h) Goldene Halskette mit acht Kugeln.

Während alle diese Funde von der Benutzung des Grabes im 6. Jahrhundert herrühren, stammen folgende Stücke, die sich angeblich in demselben Grabe fanden, von Beisetzungen aus dem 4. Jahrhundert. Das 5. Jahrhundert ist in diesem Kammergrabe überhaupt nicht vertreten.

Im unteren Fache:

i) Glockenkrater. Szenen aus Trojas Fall. Pyrrhos und Astyanax. Menelaos trifft Helena. Tod des Priamos. Die Vase, von guter Technik und Form, ist eine faliskische Arbeit. Die Malerei läßt stilistisch wie inhaltlich viel zu wünschen übrig.

Gargiolli E 374—77.

k) Zwei Stamnoi. Ein bekränzter Jüngling mit Keule und Löwenfell, also wohl Herakles, führt ein Pferd, auf dem eine Frau reitet, am Zügel einer weiblichen Gestalt zu, die auf dem einen der Exemplare (rechts) auf einem Postamente steht, also wohl ein Kultbild ist. Eine Säule im Hintergrund deutet, wie es scheint, auf ein Heiligtum. Auf die Reiterin fliegt ein geflügelter Knabe mit Schild und Kästchen zu. Die Vasen, als Pendants gedacht, sind einheimische faliskische Produkte. Die Darstellung ist unklar. Man hat mit der Möglichkeit zu rechnen, daß der Vasenmaler selbst nicht wußte, welchen griechischen Mythos er darstellte.

1795 **Schwarzfigurige Vasen.**

a) Amphora. Athena im Gigantenkampf. Die Göttin fährt auf dem Viergespann, ein Gegner liegt unter den Hufen der Rosse.

b) Fragment einer panathenäischen Amphora aus der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts (vgl. n. 477).

c) Amphora. Auszugsszene.

d) Zwei Amphoren. Herakles und der nemeische Löwe (vgl. n. 468). Beide Vasen sind als Gegenstücke gearbeitet, mit ganz geringen Abweichungen in der Haltung der Athena.

e) Augenschale. Herakles und Geryones (vgl. n. 465). Athena leistet dem Helden gegen den dreileibigen Gegner Beistand. Sinnlose Beischriften und raumfüllende Figuren.

f) Amphora. Herakles im Amazonenkampf.

Von rotfigurigen Vasen aus der Mitte etwa des 5. Jahrhunderts beachte man

g) Krater. Nächtliche Heimkehr des trunkenen Dionysos. Der Gott senkt weinschwer das Haupt und stützt sich mit der L. auf den Thyrsos, mit der R. auf die Schulter eines mit vollen Backen die Flöte blasenden Satyrknaben. Voraus schreitet eine singende Mänade mit zwei Fackeln, eine andere mit der Kithara folgt. Den heiteren Zug schließt ein Satyr, der eine mächtige, bekränzte Amphora trägt.

Unteritalische Vasen; links vom Durchgang:

h) Glockenkrater, unteritalisch. Bellerophon bekämpft die Chimaira. Rechts von der Türe der Langwand unten weitere unteritalische Vasen. Beachtenswert wegen ihrer Form (rechts von der Tür vor dem Humpen mit weiblichem Kopf):

i) Zwei schwarzgefirnißte Väschen. Ihre Form ist genau dieselbe wie bei einem Bronzegefäße im Fach darüber. Vgl. ebenda weiter links eine bronzene Oinochoe mit kleeblattförmigem Ausguß und daneben eine tönerne attische Oinochoe der gleichen Form. Ein weiteres Beispiel derartiger Übereinstimmung der Formen zwischen Ton- und Bronzegefäßen s. an der gleichen Wand rechts in dem Fache mit dem bronzenen Kerzenhalter.

Rechts von der Türe:

k) Krater. Herakles und der nemeische Löwe. (vgl. d). Links steht Iolaos mit der Keule des Helden, rechts Athena, einen mächtigen, mit Greifen verzierten Rundschild haltend. Der Held hat mit beiden Armen den Kopf des Löwen umklammert, der mit der l. Hintertatze nach Herakles' Kopf krallt. Die Vase ist attisch und gehört in die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts.

l) Stamnos. Opfer an Dionysos. Hinter dem Opfertisch steht ein Idol des bärtigen Dionysos mit Reben bekränzt. Auf dem Tische liegen Brote; daneben stehen zwei mächtige Amphoren, aus denen zwei Mädchen Becher füllen. Das Mädchen links hält in der Hand einen Schöpflöffel (simpulum) genau der Form, wie sie bronzene Exemplare in diesem Saale zeigen. Die Vase gehört in die Mitte etwa des 5. Jahrhunderts. Sie stammt aus einer Fabrik, die Gefäße mit derselben, nur leicht variierten Darstellung, offenbar zu Kultzwecken,

verfertigte. Über diese Vasengruppe wird demnächst besonders gehandelt werden von einem Gelehrten, dem ich für den Nachweis dankbar bin.

Vgl. Mon. Ist. VI/VII Taf. 65. Abhandlungen der Berl. Ak. 1852 Taf. 1 (Panofka). Hartwig, Meisterschalen S. 275 Anm. 1. Hock, griech. Weihegebr. S. 54 f Frickenhaus, Berl. Winckelmannsprogr. 1912.

m) Kylix. Laufender Jüngling mit zwei Schläuchen als Rundbild.

Rechts unten (XCI):

n) Krater. Zwei jugendliche Reiter, im Motiv an den Parthenonfries erinnernd. Ausführung ziemlich mäßig.

1796 **Rückwand.**

Links:

a) Schale, rotfigurig. Satyrn und Mänaden.

b) Lebes. Schiffe auf dem Meere. Das Gefäß ist außen schwarz gefirnißt. Auf der Innenlippe vier Schiffe mit tierköpfigem Vorderteil auf bewegtem Meere. Auf jedem sieht man einen Steuermann und Lanzen, Schilde und Ruder seiner Besatzung. Das Motiv dieser attischen Vase aus der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts ist sehr reizvoll (ähnlich Berlin n. 1800). Man muß sich das Gefäß mit Wein gefüllt denken, bei dessen Bewegung die Schiffe wie auf wirklicher Flut zu tanzen schienen.

Unten:

c) Füße einer rohen weiblichen Steinskulptur.

d) Buccherogefäß mit eingeritzter faliskischer Inschrift.

Mon. ant. dei Lincei IV S. 340. R. Mitt. II, 1887, 61f. (Gamurrini), Not. d. sc. 1887, 175. CIE II, Nr. 8163 (Herbig).

e) Amphora, schwarzfigurig. Dionysos, Satyrn und Mänaden. Der Gott, bekränzt, mit Trinkhorn, ist begleitet von zwei Satyrn, deren jeder eine Mänade auf den Schultern trägt. Das Gefäß stammt aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts.

Rückwand, rechts:

f) Amphora, schwarzfigurig. Dionysos auf einem Maultier. Der Gott ist begleitet von zwei Satyrn. An dem Gliede des ityphallischen Tieres hängt ein Trinkgefäß.

g) Krater, schwarzfigurig. Herakles im Amazonenkampf.

h) Amphora, schwarzfigurig. Dionysos mit Satyrn, die Mänaden auf den Schultern tragen.

i) Kylix, schwarzfigurig. Herakles und der nemeische Löwe. Als Zuschauende ein Jüngling und ein Mädchen. Sehr fein ausgeführte Zeichnung.

k) Augenschale. Artemis auf einem Hirsch reitend.

l) Hydria, schwarzfigurig, attisch. Perseus tötet die Medusa. Die Darstellung erinnert sehr an die bekannte Metope von Selinunt. Medusa hält in den Händen eine Schlange, Perseus hat den Kopf weggewendet. Die griechischen Namenbeischriften sind verworren. Auf der Schulter Fries von Wagenlenkern auf Quadrigen.

m) Krater, schwarzfigurig. Herakles mit dem Eber vor Eurystheus (vgl. n. 464).

n) Krater, rotfigurig. Satyr und Mänade. Der Satyr, mit hohen Jagdstiefeln, trägt auf den Schultern eine Mänade, die Thyrsos und Schlauch hält.

Unten in der Mitte:

o) Krater, rotfigurig. Jünglinge bei gymnastischen Übungen. Sie halten den Diskos und die Sprunggewichte (ἁλτῆρες). Verunglückte Rückenansichten.

1797 **Fensterwand.**

a) Krater, rotfigurig. Jugendlicher Reiter, die Lanze schwingend.

b) Krater, rotfigurig. Liebesunterhaltung. Ein Jüngling, auf einen Knotenstock gestützt, ist im Gespräch mit einem Mädchen, neben dem ein Wollkorb steht. Sie hält Blumen in den Händen, er einen Geldbeutel in der Linken. Am Boden ein Hund. Zwei Eroten schweben rechts und links, jeder bereit eine der beiden Hauptpersonen mit einer Tänie zu schmücken.

Bronzegeräte, Fleischhaken (κρέαγρα, vgl. n. 633), Schalen, Kerzenhalter. Oberes Ende eines Kandelabers mit einer tanzenden Figur.

1798 **Eingangswand, links.**

Buccherovasen: Fußschalen, Kantharos, Oinochoe mit feiner Gravierung in zwei Streifen. Dabei feine geschnittene Steine des 6. Jahrhunderts. Zwei Strigiles.

Ganz rechts:

a) Bronzestatuette eines nackten Faustkämpfers.

b) Bronzeschale und bronzene Oinochoe mit wundervoller Patina.

Oben:

c) Etruskische Vase mit rohen Figuren.

Dritter Saal.

Dieser Saal enthält Funde aus Kammergräbern der Zeit vom ausgehenden 5. und dem 4. Jahrhundert. Damals muß in Falerii eine lokale Töpferei bestanden haben, welche die schönen griechischen Gefäße zu imitieren suchte, die während des 6. und 5. Jahrhunderts

allein den Markt beherrscht hatten. Als Töpfer und Maler haben wir uns Falisker zu denken. Es gelingt ihnen, die Formen der Gefäße zwar recht gut nachzuahmen, doch bleiben sie hinsichtlich des Materiales und der Technik des Brennens weit hinter den griechischen Vorbildern zurück. Die Malerei ist meist sehr flüchtig, das Darzustellende, meist griechische Mythen, in der Regel unverstanden. Eine besondere Eigentümlichkeit der faliskischen Töpfereien war es, für ein Grab zwei fast gleiche Vasen als Gegenstücke zu arbeiten. Die Funde dieses Saales gehen herunter bis zur Zerstörung Faleriis, 241 v. Chr.

Die Anordnung ist nach Grabfeldern getroffen. L. Wand: Funde von contrada Celle. Rückwand links: von le Colonette. Rückwand rechts und r. Seite: von la Penna. Rechts von der Eingangstür: von Valsiarosa. Die schönsten Stücke aus verschiedenen Nekropolen sind wieder vereinigt in der

1799 **Mittelvetrine.**

In der Mitte

a) Volutenkrater. Entführung des Kephalos. Raub der Oreithyia.

In einer nach links über das Wasser fahrenden Quadriga steht eine Frau mit einem Strahlenkranz, die Zügel haltend. Ein Knabe neben ihr blickt entzückt zu ihr auf und legt einen Arm um ihren Hals. Zwei der Pferde sind gelb, zwei weiß. Vor dem Gespanne flieht ein geflügeltes Mädchen. Delphine und Hippokampen beleben das Meer. Sterne und fliegende Schwäne bezeichnen den Himmel. Auf der Rückseite ein Schrecken erregender Vorgang. Ein nackter Mann mit barbarischer Gesichtsbildung und struppigem Haare umklammert ein nacktes Mädchen, das nach dem Bade auf blumiger Wiese gespielt hat mit zwei Gefährtinnen, die entsetzt enteilen. Die l. hält ein Kästchen, die r. ein Alabastron. Zwei solche Gefäße stecken in einer runden, im Umfallen begriffenen Ciste. Auf einer Säule mit ionischen Voluten links liegen die Gewänder der Geraubten. Oben rechts eine große Wolke mit zwei Röhren, aus denen der Wind bläst. Die Deutungen auf den Raub des Kephalos und den der Oreithyia durch Boreas sind einleuchtend (vgl. n. 499). Beide Darstellungen bilden hier Pendants wie in den Akroterien des Tempels in Delos. Auf dem Halse vorn zwei Greifen, die einen Stier anfallen, hinten zwei Greifen über einem Damhirsch. Interessant die Ornamente der Vase mit architektonischen Motiven, Eierstab und Astragal. Am Ansatze der Henkel plastische Rehköpfe.

Brizio, nuova antologia 1889. 434ff. Brogi 18674.

b) Zwei Stamnoi. Zeus, Athena, Eros und Ganymedes. Zeus, nackt und bekränzt, mit der hocherhobenen R. auf das Zepter gestützt, in der gesenkten L. den Blitz, nach rechts sitzend, hinter ihm ein schöner nackter Jüngling. Im Gespräch mit Zeus rechts die voll-

bewaffnete Athena. Auf Juppiter zu fliegt Eros mit einem Kranze. Unten ein grasender Widder und ein Wasservogel. Auf beiden Zeichnungen kleine Verschiedenheiten. Auf dem einen Gefäß sind auf dem Streifen über der Darstellung die Namen beigeschrieben (Canumede, [Die]spater, Cupico, Menerva). Wegen der lateinischen Inschrift glaubt man, das Gefäß sei in Rom gefertigt und nach Falerii exportiert. Doch darf man in der Zeit, aus der es stammt, keine griechischen Töpfer in Rom voraussetzen. Die Inschrift ist vielmehr eine faliskische und von einem faliskischen Töpfer etwa des 4.—3. Jahrhunderts aufgeschrieben.

Röm. Mitt. 1887 Taf. X 231 ff. (Gamurrini). Not. d. sc. 1887, 175. Brizio a. a. O. 439.

Zwischen den beiden Stamnoi:

c) Oinochoe. Aktaion wird von den Hunden der Artemis zerfleischt. Diese Szene ist auf dem Hals gemalt. Auf dem Bauche: Krieger, reitende Amazone, ihr gegenüber Athena, hinter ihr ein Mädchen. Pferde, Hunde, Metallteile weiß.

d) Zwei Schalen mit faliskischer Inschrift. Das Innenbild der beiden fast identischen rotfigurigen Schalen zeigt den jugendlichen Dionysos, der sich rückwärts beugt und Semele küßt, eine durch etruskische Spiegelzeichnungen bekannte Gruppe. Das Motiv stammt ursprünglich aus der Niobidendarstellung, die Furtwängler dem Pheidias zugeschrieben hat. In der Umrahmung des prachtvoll komponierten Rundbildes ist mit faliskischen, vor dem Brande schwarz aufgemalten Buchstaben geschrieben: foied vino pipafo cra carefo bzw. foied vino pafo cra carefo. Die Worte sind faliskisch und würden lateinisch lauten: hodiē vinum bibam cras carebo („heute will ich Wein trinken, morgen krieg' ich keinen"). Die Echtheit der Teller wurde ohne jeden Grund bezweifelt.

Not. sc. 1887, 273. Herbig, tituli Faleriorum veterum 8179f., p. 30 (Abb.) mit vollständiger Literatur. Innenbild: Etr. Sp. I Taf. 83.

Rechts daneben:

e) Schädel mit künstlichem Gebiß. Zähne mit goldenen „Brücken" hat man wie in Gräbern Phönikiens und Griechenlands auch in Italien gefunden, außer in Falerii z. B. in Conca (S. 355), Palestrina (n. 1768 d), Capodimonte und Corneto, wo einmal zwei fehlende Schneidezähne durch einen oben eingekerbten Ochsenzahn ersetzt sind, indem man um die die Lücke begrenzenden heilen Zähne Ösen aus Goldblech gelegt hat. Letzteres Verfahren scheint auch hier angewendet zu sein. Die Sitte, mit Gold die Zähne zu festigen, ist bekanntlich in Rom im 5. Jahrhundert allgemein üblich gewesen und galt nicht als besonderer Luxus. Im Gesetze der 12 Tafeln sind von dem Verbot, den Toten Gold mit ins Grab zu geben, ausdrücklich ausgeschlossen die mit Goldbrücken versehenen Zähne (auro dentes iuncti). Die Sitte ist vermutlich aus Etrurien in Rom eingedrungen.

Über Zahnprothesen und Goldbrücken vgl. Daremberg-Saglio III 2, 1679. Deneffe, la prothèse dentaire dans l'antiquité (Anvers 1899). Vgl. auch Röm. Mitt. 1886, 26 (Helbig), Bull. dell' Ist. 1877, 641.

In derselben Vetrine befinden sich noch eine Anzahl von Gefäßpaaren.

f) Kylix. Dionysos hält Ariadne auf dem Schoße. Dabei ein Satyr.

g) Kylix. Poseidon mit einem Fische vor Amphitrite. Er hat den r. Fuß aufgestützt.

h) Stamnos. Dionysos, Eroten und Mänaden.

i) Stamnos. Badende Frauen an einem großen Becken, in das aus einem Löwenmaul Wasser fließt; dieses war ursprünglich weiß gemalt.

k) Ein Paar Stamnoi: Dionysos, Ariadne und Eros.

1800 **Linke Saalhälfte.**

Links vom Eingang:

a) Glockenkrater. Darstellung eines Satyrdramas? Im Hintergrund sieht man eine Bühne auf vier Säulen.

Im selben Grab gefunden wurden zwei schöne bronzene Kasserolen (eine davon geschmückt mit einem bewaffneten Krieger), ein Schöpflöffel, ein Alabastron aus Glasfluß.

Der Inhalt des l. Wandschrankes zeigt den rapiden Verfall der Keramik. Die Vasenmalerei wird abgelöst durch Reliefschmuck, der die Dekoration kostbarer Metallgefäße nachahmt. Von einer Reliefvase rührt vermutlich her die

b) Figur einer geflügelten Nike mit Spuren blauer Bemalung auf den Flügeln.

c) Serie von Stamnoi und Volutenamphoren aus grauem Ton. Die Gefäßformen sind sehr elegant und dekorativ, die Henkel verziert mit Hippokampen, Entenköpfen u. a. Die Ornamente, die vielfach abgesprungen sind, waren weiß aufgesetzt.

d) Vier calenische Schalen ohne Firnisüberzug.

Pagenstecher, calen. Reliefkeramik n. 112 q, r, s, 133 x.

Unten:

Spiegel, Strigeln aus Bronze, Fische aus Knochen (als Beschlag), Würfel aus Ton, flache Schälchen mit Inschrift *serui*.

1801 **Rückwand.**

a) Tonreliefs. Es sind Imitationen nach Metallbeschlägen von Vasen. Sie waren bestimmt, in die Wandungen großer Amphoren eingesetzt zu werden. Vgl. n. 1803. An vielen ist die Bemalung erhalten. Unter den aus der Form gepreßten Typen sind bemerkens-

wert: Reiter auf bäumendem Rosse, Reiter mit Pferd am Zügel, Medea den Schlangenwagen besteigend, Niobide u. a.

b) Tonziegel mit rot gemalter Inschrift (caliri leveli χilea).

Auf der Rückwand rechts neben lokalen Vasen eine

c) Pelike, rotfigurig, attisch. Hermes überreicht dem Silen das Dionysoskind.

Unter den faliskischen Imitationen beachtenswert:

d) ein Paar Stamnoi. Löschung eines Scheiterhaufens. Zwei Mädchen gießen Stamnoi aus über einen Scheiterhaufen, auf dem ein Brustpanzer liegt. Die Verwendung dieses Vasenpaares bei der Bestattung eines Kriegers ist damit ohne weiteres gesichert.

1802 **Eingangswand, links.**

Zwei mächtige Tonvasen mit Figuren in Relief, das vermittels Stempeln hergestellt ist, auf dem Halse. Die Typen (Kampfgruppe, Amazonen) sind z. T. von berühmten Vorbildern der großen Kunst abhängig.

1803 **Einzelschrank am r. Fenster.**

a) Krater. Bellerophon im Kampf mit der Chimaira. Dabei ein Skythe.

b) Etruskischer Spiegel. Toilettenszene. Vor einer Frau ein geflügeltes Mädchen mit einem Spiegel.

Durch die Tür links hinten im Saal in zwei kleine Zimmer mit weiteren beschrifteten Ziegeln, schönen Fragmenten bronzener Gefäße und Vasen verschiedener Epochen.

Zurück und durch Saal III rechts in den

Bogenkorridor.

Die Funde sind so aufgestellt, daß in dem kleineren, inneren Halbkreis zwischen den Fenstern die aus den Nekropolen von Monte S. Angelo zu sehen sind. An sie schließen sich auf der Fensterseite in der r. Hälfte des Korridors die Funde von Narce an, die bis zur r. Schmalwand reichen und außerdem die ganze Wand des großen Halbkreises einnehmen. Nach Eintritt in den Bogenkorridor beginnen wir die Beschreibung demgemäß an dem l. Ende der Fensterwand, die wir ganz abschreiten, worauf wir uns, am r. Ende angelangt, umdrehen und in entgegengesetzter Richtung vorgehend die Funde auf der langen Wand betrachten. Die Anordnung ist tunlichst nach Gräbern und in chronologischer Folge gegeben (vgl. dazu aber das in der Vorrede des Führers S. VI und Bd. II S. 312 Bemerkte). Wir zitieren die Nummern der ausgestellten Gräber.

1804 **Funde aus Monte S. Angelo** (v. linken Ende des Korridors bis zum mittelsten Fenster).

Töpfe aus schwarzem Ton der Villanova-Form mit übergestülpter Schale oder Helm aus Terrakotta. Von Beigaben beachte man eine goldene Fibel und ihre genaue Nachahmung in Bronze (I; vgl. Milani studi e mat. III Taf. I 15, 16), bronzene Fibeln mit breitem Blatt (III) und ein schönes Service großer korinthischer Gefäße, bestehend in einer Oinochoe, einem Teller, Napf und Becher.

Mon. ant. dei Lincei IV S. 33 ff. Montelius, civ. prim. en It. II 331.

Im Glaspulte vor dem mittelsten Fenster:

1805 **Goldschmuck von Narce.**

Die in dem Schaukasten vereinigten Schmucksachen geben ein Bild von der hohen Kultur, die im oberen Tibertale im 8.—7. Jahrhundert geherrscht hat. Sehr viele Stücke sind identisch mit solchen von Caere (Cerveteri), Tarquinii (Corneto), Vulci, Palestrina und namentlich Veji. Letzteren Ort hat man deshalb als Zentrum angenommen für den Export dieser wahrscheinlich von Etruskern gearbeiteten Gegenstände. Die ausgestellten Gegenstände sind nicht als speziell für den Gräberkult gearbeitete, sondern von den Lebenden getragene und dann ins Grab mitgegebene Stücke zu betrachten.

Milani, studi e materiali III (1905) 143 ff., Tafel I (Karo). Mon. ant. dei Lincei V 347 ff. Taf. IX—XI. Montelius, civil. primit. en It. II 312—28.

a) Goldene Fibeln der Form a sanguisuga.

Milani, studi e mat. III 145 Fig. 3, 4 (Karo).

b) Zwei runde Goldplatten mit Relief. Auf einem Segment stehen drei nackte Frauen steif nebeneinander, mit an den Körper gepreßten Armen. Das Geschlecht ist deutlich angegeben. Die Palmette über dem Kopf der mittleren läßt vielleicht auf eine Göttin schließen. Im Felde kleine Enten, Rosetten, konzentrische Kreise. Der Stil ist sehr primitiv. Die Plättchen dienten vermutlich als Anhängsel einer Halskette und überzogen einen metallenen oder ledernen Kern.

Milani, studi e mat. III 158 Fig. 17. 17a (Karo).

c) Zwei kleine Löwen aus Bernstein mit eingelegten goldenen Plättchen. Vermutlich dienten sie ebenfalls als Anhängsel einer Kette.

Milani, studi e mat. III Taf. I 18, 19 (Karo).

d) Halsketten aus goldenen Perlen in Granuliertechnik mit Anhängseln in Gestalt weiblicher Figürchen, die mit beiden Händen ihr in Voluten endendes Haar anfassen. Sie zeigen ganz etruskischen Stil.

Milani, studi e mat. III Taf. I 6 (Karo).

e) Großes silbernes, mit Gold überzogenes Anhängsel in Form eines elliptischen Ringes mit einer Perle aus Bergkristall zwischen zwei granulierten Blattkelchen. Im Innern des Ringes springen die Vorderteile zweier Löwen mit feiner Granulierung vor.

Milani, studi e mat. III Taf. I, 12 (Karo).

f) Zwei goldene Streifen mit kordelartiger Verschnürung in Filigrantechnik. Sie waren auf Leder oder Stoff aufgenäht und bildeten vielleicht die Knüpfbänder einer Haube oder Mütze.

Milani, studi e mat. III 157 (Karo).

Außerdem goldene Ohrringe, Spiralen, Fingerringe.

In der r. Hälfte der Fensterwand beginnen

1806 **die Funde aus Narce.**

Mon. antichi Lincei IV mit Atlas. Montelius, civil. prim. en It. II Taf. 312—28. Röm. Mitt. X, 1895, 75 (Petersen).

Zunächst die aus Falerii bekannten primitiven Funde aus einfachen Schachtgräbern, große bauchige Töpfe, meist aus dunklem Ton. Vereinzelte Bronzegegenstände, Äxte, Fibeln und ‚Rasiermesser'. Interessant rechts am Ende:

Kleine Bronzestatuette einer Frau mit einem Topf auf dem Kopfe. Sie hielt das Gefäß, das die Form der sogen. Villanovatöpfe hat, d. h. bauchig mit scharf abgesetztem, konischen Halse, mit einer Hand fest. Darüber ausgestellt ein Miniaturgefäß aus Bronze.

Schmalwände:

Jederseits ein großer Rundschild aus Bronze mit konzentrischen Streifen, die mit Flechtbändern, Lotosgeschlinge und unverstandenen, zum Ornament gewordenen menschlichen Figürchen gefüllt sind. In der Mitte, etwas erhaben, eine Rosette. Die ganz dünnen Schilde dienten nie zu wirklichem Gebrauche, sondern nur zur Ausstattung des Grabes.

Auf der langen Wand der Türseite betrachten wir nun kurz die wichtigsten Gegenstände. Nur der Erleichterung beim Finden wegen zitieren wir sie nach den Nummern der angeschriebenen Gräber.

XXII: Fibeln a navicella mit Bernsteinscheiben. Affe aus Bernstein als Anhängsel.

XXIII: Bronzegürtel mit eingepreßten Ornamenten.

XXIV: Halsketten aus Bernsteinperlen mit Anhängseln, darunter einem Affen und einem halbmondförmigen Rasiermesser in Miniatur, beides aus Bernstein. Skarabaeus aus Bernstein. Kleine ägyptische Porzellanfigürchen, kleines Bronzebeil mit einem Vogel als Verzierung.

XXV: Bronzebeschläge mit Hakenkreuzen, zwei Prachtexemplare von Bernsteinfibeln. Bronzegefäße. Bronzeuntersatz mit kugelförmiger Verdickung.

XXVI: Spinnrocken, Frauengürtel aus Bronze.

XXVII: Bronzener Dreifuß.

XXVIII: Großer, tönerner Dreifuß.

XXIX: Bronzener Dreifuß mit Schale, Lanzenspitzen, Schwert mit Scheide aus Bronze.

XXXI: Villanova-Topf mit kreidigem Überzug und Bemalung.

XXXII: Stickrahmen aus Bronze. Spindel.

Vgl. Mon. ant. IV S. 387 ff.

Vier ineinanderhängende Bronzefibeln, Halsketten aus Gold und Bernstein, Anhängsel aus ägyptischem Porzellan.

XXXIII: Kette aus ineinanderhängenden Fibeln.

XXXIV: Tongefäß mit plastischem Schmuck (Schälchen mit Pferdeköpfen). Omphalos eines Bronzeschildes.

XXXVII: Lange Lanzenspitze. Silberne Gürtelschließe mit Bernsteineinlage.

Milani, studi e materiali III, 148 (Karo).

Bauchiges Gefäß aus Ton mit einem Manne zwischen zwei Pferden in Relief.

XXXVIII: Schwert mit Knauf.

XXXIX: Goldspiralen, bronzener Behälter mit 6 Hülsen oben zum Einstecken von Geräten. Tongefäß (Untersatz und kugeliger Kessel aus einem Stücke gearbeitet).

XLI: Roter tönerner Kessel mächtiger Dimension mit drei Greifen und kronenförmigem Deckelknopf. Mächtiges Bronzegefäß in Form der Villanova-Töpfe, mit Fuß. Eine tönerne Nachahmung dieser Form (weißer Überzug mit roter Bemalung) steht zwei Schränke weiter nach rechts.

XLII: Silberner Skyphos der „protokorinthischen" Form.

XLIV: Fußschale mit plastisch aufgesetztem Gefäßchen auf dem Rand, neben dem zwei kleine Pferde stehen.

XLVIII: Ähnliches Gefäß mit einem Manne zwischen zwei Pferden auf dem Rande. Bronzenes Schwert mit Scheide. Großer flacher Teller mit weiß gemalten Vögeln und Fischen auf dem Rande. Bemaltes „protokorinthisches" Näpfchen.

XLIX: Bronzene Haarnadeln. Spindel. — Mächtiger tönerner Untersatz mit Ringen und kugelförmigem, gerippten Kessel. Weißer Überzug, rote Bemalung.

LI: Tongefäß mit aufgesetzten, aus einer Schale trinkenden Pferdchen. Zwei mächtige Villanova-Töpfe aus schwarzem Bucchero mit eingeritzten Flügelpferden und zerhacktem Mäander.

Mon. ant. dei Lincei IV 290 ff. Fig. 147.

Rechts vom Eingange:

LII: Bauchige Vasen mit weißem Überzug und rot oder braun aufgemalten Friesen von Vögeln. Zwei Aryballoi aus Fajence.

Mon. ant. IV 312 ff. Fig. 157.

LIII: Tönerne Schnabelkanne und ihr Vorbild in Bronze.
Mon. ant. dei Lincei IV Fig. 146.

LIV: Fußschälchen, henkellos, mit eingeritzter Inschrift auf dem Fuß.
Mon. ant. IV 322 Fig. 165, 165a.

LV: Roher Kopf aus Kalkstein.

LVI: Drei Goldperlen mit Granulierung.
Mon. ant. IV 350 Fig. 173, Milani, studi e materiali III, Taf. I 1 (Karo).

LVII: Schlanker Topf, an Villanova-Form erinnernd, mit grasenden Tieren.
Mon. ant. IV 283 Fig. 137.

LVIII: Gefäß mit eingeritztem, faliskischen Alphabet.
Mon. ant. IV 321f. Fig. 165, 165a.

LIX: Teller mit aufgemalten Vögeln.
Mon. ant. IV 285 Fig. 141.

Kanne mit schwarzroter Bemalung.

LX: Krater mit grasenden Vierfüßlern und Vögeln.
Mon. ant. IV Fig. 136.

Kanne mit gemaltem Zickzackmuster.
Mon. ant. IV Fig. 138.

Zwei Oinochoen mit kleeblattförmigem Ausguß; auf der linken sind zwei Inschriften am Halse eingeritzt.
Mon. ant. IV Fig. 167.

Platter Teller mit eingeritzten Buchstaben auf dem Fuße.
Mon. ant. IV Fig. 168.

Hinten: Fragment eines Tellers mit Inschrift.
Mon. ant. IV Fig. 169.

LXI: Kleine Schnabelkanne aus schwarzbraunem Tone mit vertikalen Schlitzen im Bauch. In die Öffnungen der Schlitze war Metall eingelegt. Wundervolle protokorinthische Skyphoi. Bucchero-Väschen, darunter eine Lekythos „protokorinthischer" Form. Die Gefäße ahmen deutlich die griechischen Formen nach. Unter den Bronzen: fahrbarer Bronzebehälter, dessen Untergestell auf Rädern jetzt fehlt, mächtiger Bronzeschild, Pferdetrensen, Klinenfüße. Zwei korinthische Alabastra, ein brauner Teller mit eingeritzter Darstellung einer Vase.

LXII: Bronzener Kessel mit Schale und vier Kannen.

LXIII: Schwarzrote Keramik. Kleine „protokorinthische" Lekythos.

LXIV: Buccherogefäße. Sie ahmen korinthische Oinochoen und Skyphoi nach, wie sie nebenan zu sehen sind.

LXV—LXVII: Reiche Sammlung korinthischer Gefäße, Näpfe, schlauchförmige Lekythoi, kugel- und schlauchförmige Aryballoi, u. a. ein Aryballos in Widderform, Ringkanne. Daneben ein Näpfchen mit einer Gesichtsmaske, eine Spielerei, die gelegentlich in Bucchero imitiert wurde (z. B. in Corneto, vgl. österr. Jahresh. VI 1903 S. 66 ff.).

LXVIII: Große Oinochoe.

Mon. ant. dei Lincei IV, Fig. 132.

Der letzte Schrank zeigt jüngeren korinthischen sowie schwarzfigurigen und rotfigurigen Import.

LXIX: Großer korinthischer Aryballos mit einem tanzenden Kobold zwischen bärtigen Sirenen.

LXX: Fuß eines Buccherogefäßes mit Inschrift.

Mon. ant. IV 327 Fig. 171.

LXXI und folgende:

Unter den importierten attischen Vasen, deren Zahl im Verhältnis zur Ausdehnung der Nekropole Faleriis sehr gering ist, ragen hervor:

LXXII: Schwarzfigurige attische Hydria mit Auszug eines Kriegers.

LXXI: Kylix mit Quadriga von vorn in kühner Verkürzung; daneben eine etruskische Amphora mit dem für diese Gattung charakteristischen stumpfen Firniß. Das Thema der Darstellung ist ein etruskischen Künstlern sehr geläufiges (vgl. tomba de' tori in Corneto): Achill, der am Brunnen dem Troilos auflauert.

LXXIV: Rotfiguriger attischer Stamnos. Peleus, Thetis raubend.

LXXVI: Wundervolle kleine Oinochoe. Ein Kitharist besteigt das Podium. Vor ihm sitzt auf einer Hydria eine andächtige Zuhörerin. Hinter ihr ein Mädchen, auf jeder Hand eine Schale. Das Gefäß stammt etwa aus dem letzten Drittel des 5. Jahrhunderts.

LXXXII: Attischer Krater. Jüngling auf einer Quadriga und schwebende Nike, deren Flügel in eigenartiger Verkürzung von vorn gesehen sind.

LXXXIII: Attischer Krater: zwei Jünglinge, deren Kopf mit dem Petasos bedeckt ist, stehen mit Speeren in den Händen neben ihren Pferden. Stil und Zeit des Parthenonfrieses. Attischer Skyphos: auf einen Jüngling mit langer Lanze eilt eine Frau in freudiger Begrüßung los.

Von lokalen Imitationen des 4. Jahrhunderts, die in Narce nur ganz spärlich vertreten sind, erwähnenswert:

ein Paar Stamnoi mit flötenspielendem Satyr und Eros.

Unter den Bronzen dieser letzten Abteilung ein gut erhaltener Eimer mit Griff, Kannen, ein Kerzenhalter.

In dem anschließenden hinteren Saale:

1807 Funde aus Corchiano.

Die ausgestellten Gegenstände stammen aus verschiedenen Nekropolen einer großen Stadt, in der man ohne genügende Sicherheit das alte faliskische Fescennium zu erkennen glaubte.

Not. d. sc. 1885, 420. 1886, 152. 1909, 78. Rendic. acc. Lincei 1894, 145. Röm. Mitt. II (1887) 25 ff. (Buglione conte di Monale).

Mittelvetrine.

Stark zerstörte Fragmente von Vasen lokaler Fabrikation (Darstellung der Vorbereitung zum Faustkampfe zwischen Polydeukes und Amykos; vgl. n. 1752). Der Eingangstür gegenüber beachtenswert eine goldene Kette mit Anhängseln, Ohrringe, geschnittene Skarabäen. XVIII: goldener feingearbeiteter Kopf einer Nadel, Halskette aus Gold und bunten Perlen, Alabastra aus buntem Glasfluß. Auf der breiten Fensterseite einige etruskische Spiegel mit Gravierung.

a) Etruskischer Spiegel. Jüngling nach rechts sitzend, neben ihm stehend eine nackte Frau mit einer Zackenkrone. Eine andere Frau sitzt l., neben ihr steht ein bekleidetes Mädchen. Eine ionische Säule im Hintergrunde.

b) Etruskischer Spiegel. Eos raubt Kephalos.
Etr. Spiegel Bd. IV, Taf. 344. Gargiolli E 2762.

L. Seitenwand:

c) Unten Baumsärge ohne Deckel mit rohen Beigaben (vgl. n. 1774, 1789). Darüber Funde aus zwei verschiedenen Nekropolen (Caprigliano Fach 1—7, Vallone 8—Fenster). Man beachte Grab V: mächtiger tönerner Untersatz mit anhängenden Ringen und kleinen Pferden als Verzierung.

IX: Perlen, Bernsteinfibel. XI: geschnittene Steine, silberner Kamm. Beginn griechischer importierter Vasen. XV: griechischer Goldschmuck, rotfigurige Vasen, bronzene Strigiles, Spiegel. Aus einer andern Nekropole (Vallone): einheimische Töpfe und Bronzen, auf die unvermittelt rotfigurige griechische Vasen, Goldschmuck und geschnittene Steine des 5. Jahrhunderts folgen. Reste bronzener Sandalen, ein eisernes Sichelschwert.

L. vom Fenster:

d) Etruskischer Spiegel. Achill und Aias beim Brettspiel mit etruskischer Beischrift der Namen (vgl. Bd. I S. 304 n. 480).

Tönerne Strigilis als Surrogat einer bronzenen. Gedacht ist dabei, daß der Tote zwar alles haben muß, wie die Lebenden; aber Recht der letzteren ist es, am Materiale zu sparen. Zwei Väschen mit faliskischer Inschrift.

R. vom Fenster der Schmalwand (Funde aus der Nekropole S. Antonio): Goldene Ohrringe, geschnittene Steine. Unter den Vasen:

e) Kelchkrater. Aktaions Tod.

Zwischen den Fenstern (Funde von Ponte delle Tavole):

f) Etruskischer Spiegel. Silen mit zwei Thyrsoi.

g) Tönerne Imitation eines Siebes. Das Metallvorbild dazu im Schranke l. vom Fenster der Schmalwand.

Auf der Eingangswand:

h) Dachziegel mit etruskischen Inschriften. Die Ziegel sind so geschnitten, daß ihre erhabenen Seitenränder nach unten divergieren, damit der darunter folgende Ziegel mit seinem oberen Ende in den über ihm liegenden eingeschoben werden kann.

Auf der entgegengesetzten Seite des Korridors zwei Zimmer mit Funden aus Rignano Flaminio, Gallese, Fabbrica di Roma, Faleria, Trevignano, Campagnano und Nepi. Nur die letztgenannten bilden einen großen, mannigfaltigen Komplex.

1808 **Funde aus Nepi.**

Die ausgestellten Gegenstände stammen aus verschiedenen Nekropolen bei Nepi, dem etruskischen Nepe oder Nepete, einer südwestlich von Falerii auf schroffem Tufffelsen gelegenen Feste, deren Geschichte im allgemeinen mit der des benachbarten Sutri verknüpft ist. Zwischen Vejentern und Faliskern gelegen, konnte die Stadt ihre Selbständigkeit nicht behaupten. Sie wurde 386 v. Chr. etruskisch, 374 latinische Kolonie.

Vgl. Nissen, ital. Landeskunde II 366. CIL XI p. 481. Not. d. sc. 1910, 199 ff.

Auf der Eingangswand primitive Gefäße mit eingeritzten Ornamenten und bronzene Armbänder, Spiralen, Kettchen mit Anhängseln, Fibeln, Radnadeln. Beachtenswert einige, Bronze imitierende Gefäße: eine Fußschale mit tönernen Ringen an den Henkeln, eine Schale, die getriebene Metalltechnik nachahmt, eine andere mit Nachbildung von Nietnägeln. Aus Bestattungsgräbern des 7. Jahrhunderts.

Auf der l. Wand Funde aus Gräbern des 6. und 5. Jahrhunderts mit griechischem Import. Man beachte (von links beginnend) eine

a) attische rotfigurige Kylix. Schulszene.

b) Schwarzfigurige attische Amphora. Priamos vor Achill. Der Greis, nackt, trägt mächtige Armringe in den Händen als Sühnegaben. Zwei Begleiter bringen auf den Köpfen Dreifüße herbei.

c) Schwarzfigurige attische Amphora mit aufgesetztem Weiß und Violett. Dionysos auf dem Maultier mit einer Bakchantin. Auf der Rückseite: Dionysos zu Wagen. Eine Mänade führt die Zügel, eine andere schreitet musizierend nebenher.

d) Schwarzfigurige attische Amphora. Abschiedsszene. Zwischen zwei Frauen ein vollgerüsteter Krieger und sein Begleiter. Rückseite: zwei Krieger auf Quadrigen.

e) Aschenurne aus Ton in Hausform. Der Deckel ist deutlich einem Dach nachgebildet mit plastisch angegebenem Gerüste.

Er ist wie der Behälter selbst bemalt mit weißen, sich kreuzenden Streifen.

f) Attischer Stamnos. Dionysos geleitet Hephaistos in den Olymp.

g) Säulenkrater. Trunkener Herakles. Der taumelnde, Keule und Humpen tragende Held wird geführt von Dionysos und Hermes. Ein ityphallischer, die Doppelflöte blasender Satyr eröffnet den komischen Zug.

Unter den unteritalischen Gefäßen des 4.-3. Jahrhunderts rechts zu beachten:

h) Krater. Athamas und Leagros.

i) Krater. Athena und Nike auf einem Viergespann, dem Hermes vorausfliegt. Hinter dem Wagen ein kleiner Pan mit geschulterter Keule.

Aus der römischen Zeit der Stadt stammen

k) Tonlämpchen und Schalen aus terra sigillata.

Zum Schlusse versäume man nicht, im Garten die an der Rückseite des rekonstruierten Tempels aufgestellten Funde zu betrachten. Es sind dies einige Steinzylinder aus Schachtgräbern, Reste eines steinernen Löwen als Grabfigur, ein etruskischer Sarkophag mit Deckelfigur eines liegenden Mannes, dessen Namen und Alter beigeschrieben sind. Besondere Beachtung verdient eine in die Wand eingemauerte

1809 **Römische Inschrift**

auf einem Tuffsteinblock. Sie war im Vorraume eines etruskischen Grabes bei Falerii, das 11 Totenbetten enthielt, an der Innenwand angebracht. Die Inschrift, in altertümlichem Latein abgefaßt, besagt, daß einem Lucius Vecilius, Sohn des Vibius und der Pollia Abeles und einem Vecilius, Sohn des Lucius (also wohl des vorigen Sohne) und der Plenesta ein Totenbett im Grabe überlassen ist von den Gebrüdern Levius und daß keine andere Leiche weiter zu ihnen gelegt werden soll. Auch die Erben der Levius sollen an diese Bestimmung gebunden sein. Nach dem Namen und besonders wegen der den Etruskern eigentümlichen Sitte, den Muttternamen beizufügen, müssen die so geehrten Vecilii etruskischen Ursprungs sein. Wir haben also möglicherweise den Fall einer Usurpation eines etruskischen Familiengrabes in römischer Zeit, eine Usurpation, bei der jedoch den Familienmitgliedern der früheren Besitzer gegenüber mit großer Rücksicht verfahren wurde. Die Inschrift stammt aus der Zeit der römischen Republik.

Gef. zwischen Cività Castellana und St. Maria di Falleri. CIE 8334. CIL XI 3160. Conway, the Italic dialects I s. 381 Nr. 336. Deecke, die Falisker S. 211f. Nr. 81. Dennis, cit. and cimenteries of Etr. I² 99. W. Schulze, Gesch. d. lat. Eigenn. 250, 445. Bull. dell' Ist. 1844, 129, 162ff. (Henzen).

Palazzo Spada.

In dem ersten Stockwerke sind in die Wände des langen, nach dem Hofe gerichteten Saales eingemauert:

1810—1817 **Acht Reliefs.**

Die Reliefs wurden 1620 bei Gelegenheit einer Restauration entdeckt, die der Kardinal Verallo in S. Agnese fuori le mura vornehmen ließ. Sie waren daselbst als Baumaterial bei Herstellung der Treppe benutzt worden. Vgl. Bellori bei Fea misc. I p. CCL n. 100. Arch. Zeitung XXXVIII 1880 p. 150 Anm. 32, p. 153.

Die Reliefs bildeten, vielleicht mit noch anderen verloren gegangenen, einen zusammengehörigen Zyklus und waren offenbar als Mittelstücke der Wandfelder in einem Saale oder einer Halle angebracht. Da ihre Ausführung beträchtlich hinter der Schönheit der Motive zurücksteht, können sie jedenfalls keine Originalarbeiten im wahren Sinne des Wortes sein; ebensowenig aber scheinen sie, wie man früher angenommen hat, Kopien nach hellenistischen Vorbildern zu sein. Man mag die Figurenmotive, wo es angängig war, aus Werken älterer Kunst entlehnt haben, die Einordnung aber in eine mehr oder minder ausführlich dargestellte, landschaftliche oder architektonische Umgebung ist augenscheinlich, wie man heute geneigt ist vorauszusetzen, erst in der Kaiserzeit auf italischem Boden vorgenommen worden. Jedenfalls haben wir angesichts der hier vereinigten Exemplare mit ihrer rein äußerlich-geschickten Technik keine Möglichkeit, zu einem sicheren Rückschluß auf ein hellenistisches Original zu gelangen. Über die Bedeutung einiger Repliken vgl. die Bemerkungen zu den einzelnen Nummern. Man hat zwei von den Reliefs (n. 1810 u. 1814) einer späteren Zeit als die andern zugeschrieben, ist aber in der genaueren Festlegung der verschiedenen Daten noch nicht zu allgemeiner Übereinstimmung der Meinungen gelangt. Die sechs älteren hat man dem Beginn der Kaiserzeit (Wickhoff), der Zeit der claudischen Kaiser (Sieveking) oder der des Hadrian oder Antoninus Pius (Wace) zugeschrieben, die beiden späteren der trajanischen (Sieveking) oder der antoninischen Epoche (Wickhoff, Wace). Man wird auch hier damit rechnen müssen, daß die erhaltenen Exemplare nach älteren Vorbildern gearbeitet sind. Die Technik, vor allem in der Behandlung der Haare, spricht für späte Ausführung, frühestens in hadrianischer Zeit, wogegen anderes, wie die Behandlung des Baumschlages oder einer Girlande und eines flatternden Bandes (auf n. 1813) auf frühere Entstehung der Vorlagen in der Zeit der Augustus, spätestens der Claudier zu deuten scheint.

In Übereinstimmung mit einer besonderen Richtung der hellenistisch-römischen Dichtung stellt die Mehrzahl der Kompositionen die mythologischen Gestalten nicht in dramatisch bewegten Handlungen dar — Ausnahmen bilden n. 1812 u. 1815 —, sondern in genreartigen Situationen, die von einer sentimentalen oder idyllischen Stimmung durchdrungen sind. Diese Stimmungselemente werden verstärkt durch die Wirkung der landschaftlichen Umgebung, die insofern recht geschickt behandelt ist, als sie die figürliche Darstellung nur wie ein Rahmen umgibt, dergestalt, daß der Eindruck durch das Beiwerk in keiner Weise beeinträchtigt wird.

Die ältere Literatur ist vollständig verzeichnet bei Matz-Duhn zerstreute antike Bildwerke in Rom unter den verschiedenen, zu den einzelnen Reliefs zitierten Nummern dieses Werkes. Vgl. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani besonders p. 9—11. Hartel-Wickhoff die Wiener Genesis p. 23f. = Fr. Wickhoff Schriften III (römische Kunst) p. 41ff. Jahrbuch des arch. Inst. XI 1896 p. 96f. Brunn-Bruckmann Denkmäler Text zu n. 625 (Sieveking). Papers of the British school at Rome V 4 1910 p. 167ff. p. 197f. (Wace).

Links 1810 **Paris und Eros.**

Ergänzt der ganze l. Endstreifen der Platte mit dem Vorderteile der sich vorwärts beugenden Kuh, die r. obere Ecke mit dem Kopfe des Paris und dem oberen Teile des Eros (bis etwas unter die Flügel), beide Arme und das l. Bein des Paris, der l. Arm des Eros, der Kopf des Hundes, an dem liegenden Rinde der Kopf abgesehen vom l. Horne, der obere Teil des r. Vorderbeines, das r. Hinterbein, der Schwanz.

Der obere Teil der Darstellung ist aus einer größeren Komposition herausgelöst, die wir durch ein Relief im Museo Boncompagni (n. 1321) kennen. Doch hat es der Bildhauer nicht verstanden, das entlehnte Motiv gehörig dem Raume anzupassen, der auf der l. Seite der Platte nur in dürftiger Weise durch ein im Hintergrunde befindliches, ländliches Heiligtum und den dazu gehörigen Baum gefüllt ist. Paris ist in einem Momente wiedergegeben, der seinem Urteilspruche über die drei Göttinnen unmittelbar vorhergeht. Er wendet den Kopf rückwärts nach Eros, der hinter dem Jüngling auf dem Felsen steht und ihm zuredet, der Aphrodite den Preis der Schönheit zuzuerkennen. Der fehlende r. Arm des Paris hielt nicht, wie ihn der Restaurator ergänzt hat, eine Flöte. Vielmehr war der Vorderarm, wie auf n. 1321, ohne ein Attribut zu halten, zurückgebogen und die Hand leicht an den Kopf gelegt. Der Bildhauer unseres Reliefs hat, damit die Platte in der Höhenausdehnung den Gegenstücken entspräche, unten die Rinderherde des Paris beigefügt, und zwar scheint er auch diese einfach aus jener Komposition entlehnt zu haben; wenigstens stimmt das Oberteil der stehenden Kuh, das sich dort allein erhalten hat, ganz mit dem betreffenden Teile auf dem hiesigen Relief überein. Vgl. die Bemerkungen zu n. 1879 und zu dem Mosaik, das den Raub der Europa darstellt, auf p. 395f.

Matz-Duhn III n. 3569. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XI. Brunn-Bruckmann a. a. O. n. 625 b. Papers of the Br. school a. a. O. T. XXI 2 p. 189 VIII. Vgl. Röm. Mitteilungen XXVI 1911 p. 106 (russ. Originalausgabe, St. Petersburg 1908, p. 111).

Gegenüber 1811 **Daidalos und Pasiphae.**

Ergänzt der ganze l. Endstreifen der Platte mit dem größten Teile des r. Armes — doch ist die vordere Hälfte des Unterarmes antik —, mit dem r. Beine der Pasiphae und dem hinteren Teile der Kuh (der Bruch zieht sich hinter dem l. Vorderbeine hin), außerdem an Pasiphae die Nasenspitze, das Kinn und die l. Hand, an der Kuh auch der größte Teil des Kopfes und das r. Vorderbein, an Daidalos der Kopf abgesehen von der Unterlippe, dem Kinnbarte und einem kleinen Stücke des Hinterkopfes, die l. Schulter und der l. Arm mit dem Griffe der Säge, das l. Bein, kleinere Stücke an den Sesselstützen, größere an dem im Hintergrunde befindlichen Gebäude, endlich der ganze unterste Streifen der Platte.

Um den König Minos von Kreta wegen eines nicht erfüllten Gelübdes zu bestrafen (vgl. n. 1538), flößte Poseidon dessen Gattin, Pasiphae, eine wahnsinnige Liebe zu einem schönen Stiere ein. Auf Veranlassung der Königin zimmerte Daidalos eine hölzerne Kuh, und in dieser verborgen befriedigte Pasiphae ihre unnatürliche Leidenschaft. Das Relief zeigt Daidalos, wie er sich nach Vollendung des Kunstwerkes mit seiner Auftraggeberin unterhält. Er sitzt in der Tracht der Handwerker auf einem niedrigen Sessel, hält in der R. die Säge, deren er sich bei der Arbeit bedient hat, und scheint, indem er das Haupt und die r. Hand zu Pasiphae erhebt, der Königin die Einrichtung seines Werkes auseinanderzusetzen. Vor ihm steht die hölzerne Kuh, hinter dieser Pasiphae, deren gesenkter Kopf und trüber Ausdruck deutlich erkennen läßt, daß sie sich der Ungeheuerlichkeit ihres Vorhabens bewußt ist.

Matz-Duhn III n. 3567. Roscher mythol. Lexikon I 1 p. 935 ff. Schreiber die hell. Reliefbilder T. VIII. Brunn-Bruckmann n. 624 b. Papers of the Br. school a. a. O. T. XVIII 1 p. 184f. II. Vgl. Robert der Pasiphae-Sarkophag, 14. Hallesches Winckelmannsprogramm p. 19.

Links 1812 **Der Tod des Opheltes.**

Ergänzt etwa die ganze obere Hälfte des r. Seitenrandes — so daß von dem rechts befindlichen Krieger nur die r. Schulter und die r. Hälfte des Körpers antik sind —, an Opheltes der Bauch mit den darauf liegenden Windungen des Schlangenleibes, die Brust, das Gesicht, an der Schlange der Kopf nebst dem benachbarten Stücke des Körpers und die Windungen, soweit sie unmittelbar auf dem Leibe des Knaben liegen, an dem l. befindlichen Krieger der r. Vorderarm, der Kopf und der vordere Teil des r. Fußes, an Hypsipyle die Nase und der r. Vorderarm, außerdem der ganze unterste Endstreifen der Platte mit dem größten Teile der Hydria.

Hypispyle, die Tochter des Königs Thoas von Lemnos, war von den Lemnierinnen, die ihr nicht verzeihen konnten, daß sie bei dem von ihnen unternommenen Männermorde ihren Vater verschont hatte, an den König von Nemea, Lykurgos, verkauft worden und dieser hatte sie mit der Pflege seines Söhnchens Opheltes betraut. Als das Heer der Sieben auf dem Zuge gegen Theben stark durstend nach Nemea kam, führte Hypsipyle die Helden an eine Quelle und ließ den ihrer Fürsorge anvertrauten Knaben auf kurze Zeit allein. Während ihrer Abwesenheit wurde Opheltes von einer Schlange getötet. Die Helden erschlugen die Schlange, nannten den Knaben, da sie in seinem Tode ein Vorzeichen des ihnen bevorstehenden Verderbens

erkannten, Archemoros, d. i. Vorgänger im Geschick, und stifteten ihm zu Ehren die nemeischen Spiele. Der Mythos wurde besonders durch eine Hypsipyle betitelte Tragödie des Euripides populär. Unser Relief stellt dar, wie die Helden, nachdem sie zu der Stelle gelangt sind, an der Hypsipyle ihren Pflegling zurückgelassen hatte, die Leiche des Knaben von der Schlange umwunden vorfinden und sich anschicken, das Ungetüm zu töten. Der eine, den wir nach der Überlieferung Hippomedon benennen dürfen, schreitet mit vorgehaltenem Schilde auf die Schlange zu; den fehlenden r. Vorderarm hat der Ergänzer offenbar richtig mit einem gezückten Speere ausgestattet. Ein zweiter Krieger, vermutlich Kapaneus, ragt mit dem Oberleibe über den Felsen empor, vor dem sich die Schlange emporbäumt. Der Restaurator läßt ihn mit dem beinah vollständig ergänzten r. Arm einen Speer schwingen. Doch scheint diese Figur mit der r. Hand vielmehr einen Stein erhoben zu haben, um ihn gegen die Schlange zu schleudern. Links weicht Hypsipyle zurück, indem sie entsetzt beide Hände erhebt und ihren Kopf nach der Schreckensszene umwendet.

Matz-Duhn III n. 3568. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 113 Fig. 49. Roscher mythol. Lexikon I 1 p. 473. Schreiber die hell. Reliefbilder T. VI. Brunn-Bruckmann n. 623 b. Papers a. a. O. T. XIX 1 p. 185f. III.

Gegenüber 1813 **Amphion und Zethos.**

Ergänzt an beiden Jünglingsfiguren die Nasenspitze, an der des Amphion außerdem der l. Arm, beinah das ganze über den Rücken herabfallende Gewandstück und der Steg der Lyra, an der des Zethos beide Arme — doch ist ein Stück der an den Kopf gelegten r. Hand antik — der größte Teil des r. Ober- und die obere Hälfte des r. Unterschenkels, der l. Fuß, der ganze r. und beinahe der ganze untere Endstreifen der Platte.

Euripides hatte in seiner Antiope die Söhne des Zeus und der Antiope, Amphion und Zethos, als Vertreter zweier verschiedenen Richtungen einander gegenüber gestellt. Amphion war in dieser Tragödie als ein Jüngling charakterisiert, der die geistige Bildung und namentlich die Musik über alles schätzte, während sein Bruder ausschließlich in körperlichen Übungen und besonders in der Jagd seine Befriedigung fand. Die Tragödie wurde durch ein Gespräch der beiden Brüder eröffnet, in dem jeder mit spitzfindiger Leidenschaft seine Anschauung verteidigte. Diese Szene, die im Altertum einer großen Berühmtheit genoß und auf die verschiedene Schriftsteller anspielen, scheint auch dem Erfinder unserer Reliefkomposition vorgeschwebt zu haben. Die Handlung geht in einer Gegend vor, in der Zethos, der Jäger, zu Hause ist; denn wir sehen im Hintergrunde ein ländliches Heiligtum der Artemis mit dem dazu gehörigen Eichbaum und innerhalb des Heiligtums ein in zierlichem archaisierenden Stile ausgeführtes Idol der Jagdgöttin. Amphion steht vor dem Bruder, indem er das Symbol seiner Lebensrichtung, die Lyra, in bedeutsamer Weise auf einen vor ihm befindlichen Pfeiler gestützt hält. Ihm gegenüber sitzt Zethos in nachlässiger Haltung und blickt den Bruder

mit einem Ausdrucke an, der auf das deutlichste Langeweile bekundet. Sein neben ihm stehender Jagdhund hebt den Kopf wie verwundert zu Amphion empor. Die verschiedenen Individualitäten der beiden Brüder sind in meisterhafter Weise vergegenwärtigt. Die einfach-edle Stellung des Amphion bildet einen scharfen Gegensatz zu der bäurisch-bequemen Haltung des Bruders; das feine Profil und der tiefe Schädel des ersteren lassen auf einen bedeutenden geistigen Inhalt, die derberen Züge und der kleine, schmale Kopf des Bruders auf eine beschränkte Intelligenz schließen; während das Gesicht des Amphion von langen Locken umwallt wird, ist das Haar des Zethos kurz geschnitten, wie es die der Gymnastik beflissenen Jünglinge zu tragen pflegten.

Matz-Duhn III n. 3565. Roscher mythol. Lexikon I 1 p. 311—312. Schreiber die hell. Reliefbilder T. III. Brunn-Bruckmann n. 622a. Papers a. a. O. T. XX 2 p. 187f. VI. Vgl. Röm. Mitteilungen XXVI 1911 p. 106 (russ. Originalausgabe, St. Petersburg 1908) p. 111. — Im Museum von Ravenna befindet sich ein Fragment einer frischer gearbeiteten Wiederholung unseres Reliefs. Erhalten ist die ganze untere Hälfte. Vor dem Felsensitze des Zethos sieht man an einer Stelle, die an dem Spadaschen Exemplare ergänzt ist, einen gelagerten Hund; abgeb. bei Brunn-Bruckmann im Texte und Papers a. a. O.

Links 1814 **Paris und Oinone.**

Ergänzt der ganze l. Endstreifen des Reliefs, derartig daß an der Figur des Paris nur ein Stück der l. Brust, das Mittelstück des l. Unterarms, das l. Bein und der r. Fuß antik sind; außerdem sind modern an der Figur der Oinone der Kopf, die vordere Hälfte des r. Unterarms, die l. Hand, an dem Flußgotte der größte Teil der r. Hand, die vordere Hälfte des l. Unterarmes, der l. Unterschenkel mit Knie und Gewand, die untere Hälfte des r. Unterschenkels, beinah die ganze Hydria.

Das Relief zeigt Paris und dessen Gattin Oinone unmittelbar vor der verhängnisvollen Fahrt, die der erstere, betört durch die Versprechungen der Aphrodite, nach Griechenland zu unternehmen im Begriffe steht. Oinone warnt ihren Gemahl vor dem bedenklichen Unternehmen und weist dabei mit der L. auf das Schiff hin, das, zum Auslaufen bereit, im Hintergrunde sichtbar ist. Dieses Schiff zeigt eine Anordnung der Ruder und mancherlei Eigentümlichkeiten der Konstruktion, die im 3. Jahrhundert v. Chr., also in hellenistischer Zeit, üblich waren. Auf dieselbe Zeit deutet auch die von einem Pinienzapfen gekrönte Kommandostandarte, die an der vielfach gegliederten Verzierung (Aphlaston) des Schiffhinterteiles angelehnt ist. Man hat diese Beobachtung dazu benutzen wollen, die Entstehung der Komposition in hellenistische Zeit zu datieren. Aber man hat dagegen geltend gemacht, daß ein Bildhauer römischer Zeit diese Details sehr wohl aus anderen hellenistischen Darstellungen entlehnen und in seine Komposition übertragen konnte. Die Darstellung geht auf das gleiche Vorbild zurück, wie ein ehemals im Hauptgebäude der vormaligen Villa Ludovisi — dem sogenannten Casino di Sora — befindliches Relief. Doch gibt dieses die Originalkomposition offenbar getreuer wieder als unser Exemplar. Die Be-

ziehungen, die zwischen den beiden dargestellten Personen obwalten, sind mit größerer Klarheit zum Ausdruck gebracht; die Auffassung der Oinone ist großartiger; die lässige Haltung des Paris verrät, daß die Warnung, die seine Gattin an ihn richtet, vergeblich sein wird. Auf dem Spadaschen Relief ist unter der Gruppe des Ehepaares die Figur eines gelagerten Wassergottes, vermutlich des Skamandros, beigefügt, der den Kopf zu Paris emporrichtet und den Arm wie warnend erhebt, als wolle auch er den Jüngling von der Fahrt zurückhalten. Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß diese Figur nicht in der Originalkomposition vorhanden war, sondern von dem Bildhauer unseres Exemplares beigefügt ist, um die Dimensionen seiner Platte mit denen der Gegenstücke in Einklang zu bringen. Die Figur fehlt auf der Ludovisischen Wiederholung; sie zieht die Aufmerksamkeit von der Hauptgruppe ab und ist in ungeschickter Weise dem Raume angepaßt.

Matz-Duhn III n. 3570. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1635 Fig. 1696. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. X. Jahrbuch d. arch. Inst. IV 1889 p. 94f. Fig. 4. Brunn-Bruckmann n. 625a. Papers a. a. O. T. XXI 1 p. 188f. VII. Vgl. Archäol. Anzeiger IV 1889 p. 140f. Röm. Mitteilungen XXVI 1911 p. 106. Das Ludovisische Relief: Schreiber die antiken Bildwerke der Villa Ludovisi n. 149. Arch. Zeitung XXXVIII 1880 T. 13 n. 1 p. 145ff. Baumeister a. a. O. II p. 1169 Abb. 1360.

Gegenüber ein Gipsabguß des kapitolinischen Endymionreliefs n. 807.

Links 1815 **Der Raub des Palladium.**

Ergänzt an dem Tempel ein Stück des Daches, die beiden äußersten Triglyphen, die Spitze des Giebels, der vordere Teil des l. Türflügels, an Odysseus die Nase und die vordere Hälfte des r. Unterarmes, an Diomedes die Nase, der größte Teil der l. Schulter, der l. Arm, beinah die ganze r. Hand mit dem Schwerte, das l. Bein, der r. Unterschenkel, außerdem der basisförmige Gegenstand hinter Diomedes, das unterste Drittel des ersten Pilasters von links, der ganze unterste Endstreifen der Platte.

Nachdem Odysseus und Diomedes das Palladium, an dem das Schicksal der Stadt Troia hing, aus dem dortigen Athenatempel entführt hatten, entbrannte ein Streit zwischen ihnen, da jeder der beiden Helden sich allein den Ruhm des gelungenen Unternehmens zueignen wollte. Der Vorgang wird in den Auszügen, die uns aus den verschiedenen auf jenen Mythus bezüglichen Dichtungen erhalten sind, verschieden erzählt und demnach auch von der bildenden Kunst in verschiedener Weise behandelt. Jedenfalls stellt auch das Spadasche Relief diesen Zwist der beiden Helden dar. Im Hintergrunde sieht man einen Antentempel, der durch den Schmuck des Giebelfeldes — links eine Schlange, in der Mitte ein mit einem Medusenhaupte verzierter Schild, rechts ein Helm — als Tempel der Athena kenntlich ist. Odysseus überschreitet, heftig gestikulierend und den Kopf nach Diomedes umwendend, die Schwelle des Heiligtums. Diomedes steht außerhalb des Gebäudes und blickt, das blanke Schwert in der R., den sich ihm nähernden Helden mit drohendem Ausdruck an. Da auf allen einigermaßen gut erhaltenen Darstellungen der gleichen

Szene das Streitobjekt, das Palladium, wiedergegeben ist, so wird es auch auf diesem Relief nicht gefehlt haben, sondern mit dem l. Schulterstück und dem l. Arm des Diomedes verloren gegangen sein. Wie es scheint, war der l. Vorderarm abwärts und etwas nach vorn zu gerichtet und hielt die l. Hand das untere Ende des Idols, während das obere Ende an der Schulter anlag. So oder zum mindesten ähnlich haben wir uns das ursprüngliche Motiv zu denken; denn bei jeder anderen Haltung müßte das Palladium Ansatzspuren entweder auf dem Körper des Diomedes oder auf dem Grunde der Platte hinterlassen haben. Die Dichtung, die dem Erfinder unserer Reliefkomposition vorschwebte, würde also den Mythos etwa folgendermaßen erzählt haben: Es ist dem Diomedes gelungen, vor Odysseus in den Tempel einzudringen und sich des Palladiums zu bemächtigen; der zu spät eingetroffene Odysseus macht ihm hierüber Vorwürfe und infolgedessen entbrennt der Streit. Der Gegensatz zwischen den Individualitäten der beiden Helden ist auf unserem Relief in der treffendsten Weise vergegenwärtigt. Der unter lebhafter Bewegung vorwärts schreitende Odysseus zeigt das feine gescheite Gesicht, das für ihn in der antiken Kunst typisch ist (vgl. n. 117), während sein Körper mehr gewandt als muskelkräftig erscheint. Wenn er kleiner gebildet ist, als Diomedes, so hat man dies gewiß nicht nur daraus zu erklären, daß der Künstler ihn weiter im Hintergrunde dargestellt hat, sondern auch daraus, daß er sich ihn niedriger an Wuchs als jenen dachte. In vollständig verschiedener Weise ist Diomedes charakterisiert. Er zeigt einen verhältnismäßig kleinen Schädel, dessen geringe Tiefe auf eine beschränkte Entwicklung der geistigen Fähigkeiten schließen läßt, eine hohe von Kraft strotzende Gestalt und in seiner Haltung eine trotzige Ruhe.

Matz-Duhn III n. 3566. Roscher mythol. Lexikon I 1 p. 1025f. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. VII. Brunn-Bruckmann n. 624a. Papers a. a. O. T. XVII 2 p. 184 I. Vgl. namentlich Ann. dell' Inst. 1858 p. 238f. Arch. Zeitung XVII 1859 p. 93ff. Sehr ähnlich ist die Szene dargestellt auf einem Kindersarkophag in Athen: Robert die antiken Sarkophage II T. 50 n. 138 p. 146 ff. Vgl. auch unsere n. 1393.

Links 1816 **Adonis verwundet.**

Ergänzt der ganze r. Seitenstreifen der Platte mit dem Felsen, dem Feigenbaum und dem l. Vorderbeine des rechts dargestellten Hundes, der größte Teil des an dem Epistyl angebrachten Eberkopfes, an Adonis der Kopf, ein Stück der l. Brust, die l. Schulter, der l. Arm abgesehen von der Hand, beinah das ganze über den Rücken herabhängende Stück der Chlamys, der größte Teil des l. Oberschenkels und des l. Fußes, an den beiden Hunden die Köpfe — doch sind an dem rechts dargestellten Tiere beide Ohren, an dem linken das l. antik —, an dem l. Hunde auch das l. Vorderbein, endlich die l. untere Ecke der Platte mit dem unteren Ende und der Basis des Pfeilers.

Adonis stützt sich, von heftigen Schmerzen gepeinigt, auf seinen Jagdspieß, den er, um das verwundete r. Bein zu entlasten, mit der R. dicht unter der Spitze, mit der L. in der Höhe der Brust angefaßt hat, während sein r. Fuß nur mit dem Ballen den Boden berührt. Die Wunde ist durch den doppelten Verband angedeutet, der die r.

Wade umgibt. Die Hunde nehmen teil an den Leiden ihres Herrn; der eine senkt traurig den Kopf, während der andere den seinigen nach der verwundeten Wade umwendet. Den Hintergrund bildet ein ländliches Heiligtum mit der zugehörigen Platane, das wir uns, wie der an dem Epistyl festgenagelte Eberkopf beweist, der Artemis geweiht zu denken haben. Der Betrachter wird hierdurch an die Göttin erinnert, deren Zorn den Untergang des Adonis veranlaßte.

Matz-Duhn III n. 3564. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. IV. Brunn-Bruckmann n. 622b. Papers a. a. O. T. XIX 2 p. 186 IV. Vgl. Röm. Mitteilungen XXVI 1911 p. 106 (russ. Originalausgabe, St. Petersburg 1908, p. 112).

Gegenüber 1817 **Bellerophon den Pegasus tränkend.**

Ergänzt ein schmaler Streifen am linken (bis etwa zur Schulterhöhe des Bellerophon herab), ein breiterer am rechten oberen Ende der Platte (etwa bis zur Nasenhöhe des Bellerophon), an der Figur des Bellerophon der Kopf, der r. Vorderarm — doch sind die Finger zum Teil antik —, das r. Bein abgesehen vom Fuße, der über den Rücken herabfallende Teil der Chlamys, am Pegasos das r. Ohr, der größte Teil des r. Hinterhufes, der Schweif.

Man hat vermutet, daß diese Darstellung durch eine Version bestimmt sei, nach der die Auffindung einer Quelle in dem Bellerophonmythos eine hervorragende Rolle spielte. Doch scheint es vielmehr, daß der Künstler, der die Originalkomposition entwarf, den Helden und sein Roß einfach in einer genrehaften Situation darstellen wollte. Auffällig ist der Gegensatz zwischen der idealen Gestalt des Bellerophon und der naturalistischen, man möchte geradezu sagen etwas gemeinen Bildung des Pferdes, die den Eindruck erweckt, als habe der Künstler ein bestimmtes Pferd von keineswegs vornehmer Rasse getreu kopiert. Die dem trinkenden Tiere gegebene Stellung zeugt von einer sehr feinen Beobachtung der Natur. Die Anordnung der Komposition darf als eine musterhafte bezeichnet werden. Die Gruppe erscheint links von einem Baume, rechts von einem Felsen eingerahmt, während der Raum, der oben zwischen den landschaftlichen Bestandteilen offen lag, auf das passendste durch die Flügel des Pegasus ausgefüllt wird.

Matz-Duhn III n. 3563. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 300 Fig. 317. Roscher mythol. Lexikon I 1 p. 761 f. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 9 Fig. 5; die hellenistischen Reliefbilder T. III. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 573 Fig. 296. Brunn-Bruckmann n. 623a. Papers a. a. O. T. XX 1 p. 186f. V. Vgl. Athenische Mitteilungen II 1877 p. 135. Die Gruppe kehrt wieder auf dem schon zu n. 1815 erwähnten Kindersarkophage in Athen und auf einem späten Elfenbeinkästchen aus Veroli im South Kensington Museum (Serta Harteliana p. 287 f. m. Abb.; Venturi storia dell'arte italiana I p. 408 Fig. 367).

In dem benachbarten sogenannten Thronsaale:

1818 **Angebliche Kolossalstatue des Gnaeus Pompeius Magnus.**

Gefunden unter Julius III. (1550—1555) in einem Keller in der Via dei Leutari bei der Cancelleria (Fundbericht des Flaminio Vacca: Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1881 p. 71 n. 57). Ergänzt der Kopf, der r. Arm, die Finger der l. Hand außer dem Daumen, der Schwertgriff.

Der ursprünglich zu der Statue gehörige Kopf war von einem Kranze oder einer Tänie umgeben; denn es haben sich an der Schulter-

gegend und zwar links auf dem Wehrgehenk, rechts auf dem Mantel, hinter der Spange, Reste von einem in ein epheublattförmiges Motiv auslaufenden Bande erhalten, das von dem Kopfe auf jede der beiden Schultern herabreichte. Der r. Arm stand, nach der Richtung der Schulter zu schließen, vermutlich etwas tiefer und in mehr horizontaler Richtung, als der moderne Ergänzer angenommen hat. Jedenfalls drückte die Bewegung dieses Armes aus, daß der dargestellte Mann eine Versammlung, die man sich vor ihm zu denken hat, beschwichtigt oder ihr Ruhe gebietet. Die vorgestreckte l. Hand hält einen Globus, auf dem die Figur einer Siegesgöttin gestanden zu haben scheint, da in dem Zenit eine viereckige Höhlung angebracht ist. Hiernach stellte die Statue einen Herrscher oder Feldherrn dar, dessen Machtsphäre einen bedeutenden Teil des Erdkreises umfaßte. Die geläufige Deutung wurde, wie es scheint, zunächst dadurch veranlaßt, daß die Statue in der Nähe des Theaters des Pompeius gefunden ist. Man nahm darauf hin an, daß sie identisch sei mit der Statue des Pompeius, die in der jenem Theater benachbarten Curia Pompei stand und zu deren Füßen Caesar ermordet wurde. Augustus ließ diese Curia als locus sceleratus vermauern und die Statue vor dem Theater gegenüber dem Haupttore, das von der Bühne nach dem Hekatostylon führte, aufstellen, also an einem Punkte, den man ungefähr hinter dem Chore von S. Andrea della Valle anzunehmen hat. Die Entfernung von hier bis zu der Via dei Leutari, in der die Spadasche Statue gefunden wurde, beträgt etwa 300 Meter und ist demnach zu beträchtlich, als daß der Fundort der Statue allein jene Identifizierung rechtfertigen könnte. Der Kopf ist eine zweifellos moderne Wiederholung des Menander-Porträts (z. B. n. 94) in kolossalem Maßstabe; augenscheinlich wurde er für die Statue hergestellt. An dieser Annahme, die sich auf den unverkennbar modernen Eindruck des Kopfes gründet, kann uns auch der recht anekdotenhaft abgefaßte Fundbericht nicht irre machen, nach dem die Statue unterhalb der Grenze zweier Terrains, die verschiedenen Besitzern gehörten, entdeckt worden sei; von diesen zwei Besitzern habe dann der eine das Eigentumsrecht des Leibes, der andere das des Kopfes beansprucht. Wollte man unserem Urteil zuwider diesem Berichte Glauben schenken und den Kopf für antik erklären, so müßte man annehmen, daß die Statue bereits in römischer Zeit ergänzt worden sei, und, was ganz unwahrscheinlich ist, daß man zu diesem Zwecke ein Dichterporträt, das damals gewiß noch als solches bekannt war, in kolossale Dimensionen übertragen habe. Nachdem sich einmal in Rücksicht auf den Fundort der Statue die Überzeugung Bahn gebrochen hatte, daß Gnaeus Pompeius Magnus dargestellt sei, fand man, daß der ihr aufgesetzte Kopf dem Porträt dieses Mannes entspreche, wie es auf Münzen seiner Söhne, Gnaeus und Sextus, wiedergegeben ist,

Doch ist es überflüssig, hierüber Worte zu verlieren, nachdem das Porträt des Pompeius längst in einem durchaus abweichenden Typus erkannt worden ist. Der Körper zeigt eine gute dekorative Ausführung.

Antiquarum statuarum urbis Romae icones (Romae 1621) II T. 74. Clarac V pl. 911 n. 2316. Bernoulli römische Ikonographie I T. VII p. 112ff. Fig. 15. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1384 Fig. 1532, p. 1385 Fig. 1533. Weiteres bei Matz-Duhn I n. 1073 und bei Bernoulli a. a. O. I p. 112 Anm. 3. Die Angaben, die Fea osservazioni intorno alla celebre statua detta di Pompeo lette il dì 10 settembre nell' Acc. romana d'archeologia (Roma 1812) p. 6f. und Notizia degli scavi nell' anfiteatro Flavio (Roma 1813) p. 31f. über die Reste der Haarbinde macht, sind in jeder Hinsicht richtig. Über das sicher beglaubigte Porträt des Pompeius: Römische Mitteilungen I 1886 T. II p. 37ff. Reinach Mithridate Eupator pl. IV. Revue archéologique XV 1890 pl. VIII p. 339f. Baumeister a. a. O. p. 1386 Fig. 1534. Vgl. Jordan-Hülsen Topographie d. Stadt Rom I 3 p. 531 Anm. 67.

In der Bildergalerie:

1819 **Angebliche Statue des Aristoteles.**

Sie ist vermutlich identisch mit dem kopflosen „Aristide assiso", den Aldroandi bei Mauro le antichità di Roma p. 256 als „in casa di M. Francesco di Aspra, presso a S. Macuto" befindlich anführt (Römische Mitteilungen V 1890 p. 14 Anm. 2). Ergänzt der r. Vorderarm mit dem Ellenbogen und einem kleinen Stücke des Oberarmes, der l. Ellenbogen, ein größeres Stück des Himations auf der Vorderseite, das l. Bein von der Mitte des Oberschenkels abwärts mit dem darüberliegenden Gewande. Der aufgesetzte Kopf (ergänzt die Nase) ist antik, aber nicht zugehörig.

Dargestellt ist ein Mann, der mit vorgebeugtem Oberkörper, in Nachdenken versunken, dasitzt. Der Kopf ist zwar antik, gehört aber nicht zu dieser Statue. Wir haben uns den ursprünglichen Kopf leicht an die Hand des aufgestützten r. Armes gelehnt zu denken. Die auf der Plinthe angebrachte Inschrift, von der sich die ersten fünf Buchstaben vollständig, ein Rest des nachfolgenden sechsten und nach einer Lücke, die für vier Buchstaben Raum läßt, der obere schräge Strich des Endbuchstabens, eines Σ, erhalten haben, wurde früher in der Regel ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ gelesen und die Statue demnach auf den großen Philosophen Aristoteles gedeutet. Doch ist das eckige Omikron, das man bei dieser Lesung annehmen muß, eine späte Form, die zu dem Charakter der übrigen Buchstaben nicht paßt, und bietet die in der Inschrift vorhandene Lücke für diesen und die vier folgenden Buchstaben einen zu beschränkten Raum dar. Die Ergänzung ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ, die schon während des 16. Jahrhunderts geläufig gewesen zu sein scheint und von einem Gelehrten des 18. Jahrhunderts wieder aufgenommen wurde, stimmt zu dem epigraphischen Tatbestande. Da der Stil der Statue und die Buchstabenformen der Inschrift auf das letzte Jahrhundert der Republik oder spätestens auf den Anfang der Kaiserzeit hinweisen, so wäre der Gedanke an den zur Zeit der Antonine blühenden Sophisten Aristeides (vgl. n. 413, 813) ausgeschlossen und die Figur auf den gleichnamigen athenischen Feldherrn und Staatsmann zu deuten. Aber ein antiker Künstler würde an einem Porträt dieses Mannes gewiß dessen Eigenschaft als Feldherrn hervorgehoben und ihn nimmermehr in einer für einen Philosophen oder Gelehrten bezeichnenden Haltung wiedergegeben haben.

Hingegen fallen alle Schwierigkeiten weg, wenn wir die Inschrift APIΣTIΠΠΟΣ lesen und in der Figur eine Porträtstatue des aus der Schule des Sokrates hervorgegangenen kyrenäischen Philosophen Aristippos erkennen, der die Lust für das höchste Gut erklärte. Allerdings müßten wir annehmen, daß ihm diese Statue — augenscheinlich ist uns hier das Original erhalten — erst lange Zeit nach seinem Tode errichtet worden sei, denn wir können das Werk nicht über das Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. hinaufdatieren. Diese leichte chronologische Schwierigkeit kommt in Wegfall, wenn wir die Statue vielmehr auf den gleichnamigen Enkel jenes Aristippos beziehen; doch ist der ältere Philosoph dieses Namens wegen seiner ungleich größeren Berühmtheit zweifellos vorzuziehen.

Daß der Kopf, den man der Statue aufgesetzt hat, nicht zu ihr gehört, wird auch ein weniger geübter Beobachter sofort erkennen. Der Marmor ist von dem des Körpers verschieden. Auf der r. Seite des Kopfes sucht man vergeblich nach einer Ansatzspur der r. Hand. Um die beiden Halsstücke in Übereinstimmung zu bringen, hat der moderne Restaurator die Bruchflächen abgeglättet und das zum Körper gehörige Stück auf der Vorderseite etwas verdünnt. Dagegen ging er auf der Rückseite weniger sorgfältig zu Werke und es ragt hier das Halsstück des Kopfes um etwa einen halben Zentimeter über das des Körpers hervor. Nach dem Stile, dem physiognomischen Typus und der Anordnung des Haares ist der Kopf ein römisches Porträt aus dem Ende der Republik oder dem Anfange der Kaiserzeit. Offenbar entschied sich der Restaurator zu der Beifügung gerade dieses Kopfes unter der Voraussetzung, daß die Statue Aristoteles darstellte, denn der Kopf zeigt in der Tat ein feines durchgeistigtes Gelehrtengesicht, wie man es recht wohl dem großen Stagiriten zuschreiben könnte (vgl. das Porträt des Aristoteles n. 1298). Die Frage, auf welchen Römer der interessante Kopf zu deuten sei, muß unbeantwortet bleiben. Es gab in der Übergangszeit von der Republik zur Monarchie mancherlei Männer, die wir uns recht wohl mit einer derartigen Physiognomie vorstellen können; erinnert sei nur des Beispiels halber an den Altertumsforscher Marcus Terentius Varro. Leider fehlen uns auch sichere Grundlagen, das Porträt des Aristippos zu bestimmen. Ein Versuch, die Statue unter der Voraussetzung, daß der ältere Philosoph dieses Namens dargestellt sei, mit einem öfters wiederholten, zeitgemäßen Kopftypus zu verbinden, hat zu keinem überzeugenden Resultate geführt.

Visconti iconografia greca T. XXa, b, vol. I p. 228 ff. Baumeister Denkmäler d. klass. Altertums I p. 129 Fig. 134, 135. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 378—380. Bernoulli griech. Ikonographie II p. 10 ff. Abb. 1. Hekler Bildniskunst der Griechen u. Römer p. XXVI T. 109 b. Lippold griechische Porträtstatuen p. 57 f. Fig. 8. Vgl. Matz-Duhn I p. 343 n. 1147. Arch. Zeitung XXXVIII 1880 p. 107. Röm. Mitteilungen V 1890 p. 12 ff. Festschrift Th. Gomperz dargebracht p. 436 ff. (Winter, der an dieser Stelle versucht, die Statue mit einem in Berlin befind-

lichen Kopfe — Beschreibung d. ant. Skulpt. n. 317 — in Zusammenhang zu bringen, behauptet, der r. Unterarm müsse nicht notwendig erhoben, der Kopf demnach nicht auf die r. Hand gestützt gewesen sein; er nimmt vielmehr an, der Unterarm sei vorgestreckt gewesen. Aber die Spannung der Muskeln am r. Oberarm erklärt sich nur aus der vom Ergänzer angenommenen Haltung des Unterarmes). Studniczka das Bildnis des Aristoteles p. 5ff. T. I 1 (Abbildungen der Inschrift).

Palazzo Barberini.

In der Gemälde-Galerie:

1820 **Statue der sogenannten Schutzflehenden.**

Ergänzt fast der ganze Nasenrücken, das r. Handgelenk, der Zeigefinger der r. Hand, ein Teil der Falte unterhalb der r. Hand, ein anderer Teil der gleichen Falte zwischen den Knien, andere Faltenteile im Schoße, am l. Oberschenkel außen und unter der l. Hüfte, der kleine Finger der l. Hand, das Vorderteil des l. Fußes, die viertgrößte Zehe des r. Fußes. Die r. Hand ist antik, gehört aber nicht zu der Statue; die Qualitäten des Marmors und der Arbeit sind an beiden verschieden. Die Statue ist in pentelischem Marmor ausgeführt. Verletzungen haben den Kopf, Ränder des Gewandes und die l. Ferse außen beschädigt.

Dargestellt ist ein Mädchen, das auf einer basisartigen Steinplatte von rechteckigem Grundrisse sitzt. An der Steinplatte ist ein oben vorspringender Rand vorne und an der r. Nebenseite fast bis zur hinteren Ecke angegeben, während die Rückseite rauh gelassen ist. Wir können daraus schließen, daß der Beschauer die Rückseite gar nicht — auch die Gewandpartien sind hier mit weniger Sorgfalt ausgeführt als an der Vorderseite —, von der r. Nebenseite wenigstens das hinterste Viertel nicht sehen sollte, und wir müssen demnach annehmen, daß die Statue ursprünglich vor einer Wand aufgestellt war und daß sie rechts unmittelbar an eine architektonische Umrahmung oder etwas weiteres Figürliches angestoßen habe, das den rückwärtigen Teil der r. Nebenseite den Blicken entzog. Von dem Sitze ist augenscheinlich nur das Oberteil erhalten; dies wird durch die Tatsache bewiesen, daß links ein Teil des Gewandes tiefer herabhängt als die Steinplatte reicht. Man hat diesen Gewandzipfel jetzt in der Holzbasis des Marmors verschwinden lassen, doch ist er auf früher gefertigten Photographien und Abbildungen der Statue sichtbar. Der untere Teil des Sitzes war also besonders gearbeitet, vielleicht aus schlechterem Materiale. Das Mädchen lehnt sich zurück und stützt sich rückwärts mit dem l. Arm auf die Sitzfläche. Die Bewegung ist so heftig, daß die Oberschenkel vom Sitze gehoben werden. Die Füße hängen anscheinend frei in der Luft; nur der r. könnte auf einer besonderen Unterlage geruht haben, die aber mit dem Sitze keinesfalls, etwa als vorgelagerte Stufe, verbunden war. Die Gewandung des Mädchens besteht aus dem gegürteten Linnenchiton, der die l. Schulter freiläßt und am vollständigen Herabgleiten nur

dadurch gehindert wird, daß er sich unter der l. Achsel festgeklemmt hat, und einem wollenen Himation, das die Beine umhüllt und sich beim Niedersinken auf dem Sitze regellos zu dichten Falten geballt hat. Der r. Unterarm ist mäßig gehoben und die Hand muß ursprünglich ein Attribut gehalten haben, dessen Ansätze an den höchsten Falten auf dem r. Oberschenkel abgearbeitet, aber an ihren Spuren noch heute kenntlich sind.

Der Sitz des Mädchens kann unmöglich eine beliebige Schwelle oder Basis sein; am wahrscheinlichsten ist es, daß es sich um einen Altar handelt. Der Ergänzer hat augenscheinlich das gleiche angenommen und die Dargestellte deshalb und wegen des schmerzlichen Ausdruckes der emporblickenden Augen für eine Schutzflehende gehalten. In Rücksicht auf diese Deutung hat er dann die fehlende R. durch eine antike Hand mit dem Fragment eines Attributes ersetzt, in dem sich das untere Ende eines Zweiges erkennen läßt. Aber schriftliche und monumentale Überlieferung lehrt uns, daß Schutzflehende den obligaten Zweig in der L. trugen. Immerhin muß man zugeben, daß diese früher geläufige Deutung den übrigen Motiven der Figur durchaus gerecht wird. Ganz vernachlässigt sind diese bei der Annahme eines Gelehrten, der die Statue auf Grund einer unleugbaren Ähnlichkeit mit dem Bilde einiger Silbermünzen des epizephyrischen Lokroi als Eirene deuten und mit dem Kerykeion in der R. ergänzen wollte.

Schon früher hatte man eine seltsame Einzelheit an der Statue beobachtet und die Darstellung daraufhin als Illustration zu einer Stelle der Aeneis (IV 517ff.) aufgefaßt: das Mädchen trägt nur eine Sandale und zwar am r. Fuße. An diesem ist die Sohle der Sandale ganz erhalten — die Bänder waren gemalt (ebenso an n. 198) —; von dem l. Fuße ist nur die Ferse antik, die aber genügt, um zu erkennen, daß dieser Fuß keine Sandale trug. Nun hat ein Gelehrter kürzlich nachgewiesen, daß eine derartig einseitige Beschuhung und gerade das Entblößen des l. Fußes ein Zug ist, dem wir öfters im Kulte chthonischer Mächte begegnen (vgl. n. 908). Zu einem solchen Kultus muß also auch unsere Statue in Beziehung gestanden haben. Von den anderen Erklärungen brauchen wir nur noch eine zu erwägen, die in der Skulptur den Schmuck eines Grabes sehen will, in der Gestalt eine Verstorbene, die auf ihrem eigenen Grabaltare, der τράπεζα, sitzt; und in der Tat mangelt es für ein derartiges Motiv nicht an monumentalen Parallelen. Auch für die Stele neben der τράπεζα ließe sich zur Not ein Platz an der hinteren Ecke der r. Nebenseite finden. Aber ein ruhiges Sitzen würde für solch eine Darstellung zweifellos passender sein, als die erregte Haltung dieses Mädchens; andererseits ließe sich dafür, daß nur der r. Fuß eine Sandale trägt, bei einer Verstorbenen keine Begründung geben. Endlich bringt der klagende Blick der Augen ein Pathos zum Ausdruck, das in der Zeit,

der wir das Werk zuschreiben müssen, bei einer Grabstatue zum mindesten ganz ungewöhnlich wäre.

So bedauerlich eine derartige Unsicherheit ist, die uns zu keiner ganz überzeugenden Deutung der Dargestellten gelangen läßt, so erfreulich ist es, daß uns die Statue in künstlerischer Hinsicht für diese Enttäuschung vollständig entschädigt. Die Ausführung ist so frisch empfunden, so sicher und lebendig, wie an ganz wenigen antiken Skulpturen. Zweifellos haben wir hier ein kostbares Originalwerk, die Schöpfung eines griechischen Meisters vor uns. Wundervoll kräftig und breit ist die Behandlung des Gewandes, einfach und herbe die Wiedergabe der nackten Form; die Krone von allem aber ist der Kopf, dessen Mund vielleicht der schönste ist, der uns an einer antiken Skulptur erhalten blieb; doch man betrachte auch Auge und Ohr und besonders den unendlich zarten Ansatz der Locken an Stirn und Schläfen. Und nun vergleiche man für den Körper die Wiederholung im Vatikan (n. 198), für den Kopf die neue Replik im Thermen-Museum (n. 1339), um sich den ungeheuren Abstand zwischen Original und Kopie klarzumachen. Zweifellos stammt das Werk von einem attischen Künstler jener Zeit, in der für den Parthenon die entwickeltsten Metopen geschaffen wurden und die Arbeit am Friese begann. Der Kopf hat manche Züge mit den Köpfen der Doppelherme n. 1094 gemein, aber seine Formengebung ist reifer und großzügiger; sie trägt den Stempel einer freieren Persönlichkeit. Am nächsten steht die Figur den Werken, die man mit Pheidias in Zusammenhang gebracht hat (vgl. n. 70, 1367, 1922), und die Vermutung, daß man sich in der Art dieser Statue die Arbeiten des jugendlichen Pheidias vorstellen könne, ist nicht unbegründet. Ganz hypothetisch war der Vorschlag jenes Gelehrten, der in der Dargestellten Eirene erkennen wollte, das Werk dem Kalamis zuzuschreiben.

Visconti Museo Pio-Clem. II tav. d'agg. b VI. Clarac 835, 2095. Berichte d. sächs. Ges. d. Wissensch. 1861 T. Va p. 251. Mon. dell' Inst. IX T. 34 (Ann. 1871 p. 202ff.). Bonner Studien T. IV p. 38ff. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 415. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 690 n. 7. Atti della Pont. Accad. romana di archeol. 1905 p. 121f. Fig. 1. Collignon les statues funéraires p. 124ff. Fig. 66. Der Kopf: Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 483, 484. Vgl. Braun Ruinen und Museen Roms p. 342 n. 85. Matz-Duhn zerstr. ant. Bildw. in Rom I n. 968. Friederichs-Wolters Bausteine n. 498. Eranos Vindobonensis p. 54. Jahrbuch d. Vereins von Altertumsfr. im Rheinl. 1897 p. 101f. Gazette des beaux arts XXVIII 1902 p. 459. Röm. Mitteilungen XXV 1910 p. 147. Amelung Vatikankatalog II p. 585ff. — Zu dem Brauche der Schutzflehenden, einen Zweig in der L. zu tragen, vgl. Aischylos Hiket. v. 181—183; Mon. dell' Inst. V T. XI = Baumeister Denkmäler d. klass. Altertums I p. 739 Fig. 792. — Über τράπεζα vgl. Brückner Form und Ornament d. att. Grabstelen p. 1ff. Watzinger de vasculis pictis Tarentinis p. 5; 18. Hiller v. Gärtringen Thera II p. 106ff. (Dragendorff). Conze die attischen Grabreliefs III p. 370. Collignon a. a. O. p. 8; 106f. Brückner der Friedhof am Eridanos p. 63 u. sonst.

In dem letzten Zimmer der Gemäldesammlung befindet sich ein antikes Mosaikbild aus Palestrina, das den Raub der Europa darstellt. Leider haben vielfache Ergänzungen manche Einzelheiten der Komposition beeinträchtigt. Im oberen Teile des Bildes flüchten

die Gespielinnen der Europa am Meeresstrande zu einem königlichen Manne, in dem man den Agenor, den Vater der Geraubten, oder ihren Bruder Kadmos hat erkennen wollen. Unten springt der Stier mit seiner Beute ins Wasser; zwei Nymphen (?) schauen ihm mit dem Ausdruck des Erstaunens nach. Es muß auffallen, daß die Gefährtinnen gar nicht nach der Hauptgruppe blicken, sondern vorwärts und rückwärts, und daß Europa nicht aus ihrer Mitte entführt wird. Alles würde in Ordnung sein, wenn der Raub links dargestellt wäre. Es scheint in der Tat, daß der Künstler des Mosaiks eine ursprünglich langgestreckte Darstellung zerschnitten und die zwei Hälften übereinander gesetzt hat, um einen ihm gegebenen Raum mit dem vorgeschriebenen Gegenstande zu füllen (vgl. n. 1810). Die Motive des oberen Streifens sind hervorragend schön und lebendig, und auch die Wahl der Farben zeugt in diesem Teile des Bildes von besonders feinem koloristischen Empfinden. Es lag deshalb nahe, einem berühmten Originale der Darstellung nachzuspüren, und dieses in einem Gemälde des Antiphilos, eines Nebenbuhlers des Apelles, zu vermuten, einem Gemälde, das sich zu Rom in der Porticus des Pompeius befand, von dem aber nur überliefert ist, daß es Europa und Kadmos darstellte. Die Rückführung bleibt also durchaus hypothetisch.

Denkschriften d. Wien. Akademie 1870 phil.-hist. Kl. XIX T. II p. 7ff. Overbeck Kunstmythologie Atlas T. VII_2 p. 454 n. 41. Roscher mythol. Lexikon I p. 1412ff. mit Abb.

In dem Treppenhause links von der Durchfahrt durch den Palast:

1821 **Griechisches Grabrelief.**

Ergänzt der ganze obere Teil mit dem Kopfe und der l. Hand der stehenden Frau, der ganze Baum und unten rechts ein großes dreieckiges Stück. Der antike Teil des Reliefs war in drei Teile zerbrochen.

Das Relief stellt zwei Frauen in stillem Verkehre miteinander dar; die sitzende ist mit einer Spindel beschäftigt und blickt, wie fragend, zu der anderen empor, die ruhig in geschlossener Haltung dasteht und zweifellos zu der Gefährtin niedersah, das Haupt sinnend auf die erhobene L. gelehnt. Der Ergänzer hat dieses Motiv richtig wiedergegeben; aber wieviel weniger fein als der antike Meister hat er das Problem der Reliefbehandlung gelöst. Die alten Teile der Darstellung, die zweifellos von einem attischen Grabrelief aus der Zeit des Parthenonfrieses stammen, gehören zu dem Edelsten, was griechische Künstler in dieser Gattung geleistet haben, und sind deshalb besonders wertvoll, weil sie in einer Zeit entstanden sind, aus der uns, auch auf griechischem Boden, nur wenig Grabreliefs erhalten sind. Vgl. n. 246, 971, 1861.

Archäologische Zeitung 1872 T. 53, 2 p. 138ff. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 528 links. Vgl. Bull. d. Inst. 1868 p. 38. Annali d. I. 1871 p. 210. Matz-Duhn zerstreute ant. Bildw. in Rom III n. 3729. Pauly-Wissowa Realencyklopädie III 2 p. 2320.

Auf dem oberen Treppenabsatze ist ein Relief eines schreitenden Löwen eingemauert, das angeblich von einem Grabe bei Tivoli stammen soll (Matz-Duhn III n. 3785; Brunn-Bruckmann

Denkmäler griech. u. röm. Skulptur n. 645). Man beachte auf demselben Treppenabsatz einen eigenartigen Apollon (M.-D. I n. 186) und einen interessanten Togatus (M.-D. n. 1276). Beide werden demnächst bei Arndt-Amelung Einzelaufnahmen publiziert werden.

Villa Albani.

Der letzterschienene Katalog: Morcelli, Fea, Visconti description de la Villa Albani, Rome 1869. — In einer der nächsten Serien der Einzelaufnahmen von Arndt-Amelung wird eine große Sammlung von Photographien nach den Skulpturen der Villa ausgegeben und erläutert werden, zur Ergänzung der bereits veröffentlichten Auswahl in der vierten Serie des gleichen Werkes. Die besonders wichtigen Stücke bleiben den Denkmälern griech. u. röm. Skulptur von Brunn-Bruckmann (jetzt von Arndt geleitet) vorbehalten. So werden binnen kurzem alle Skulpturen der Villa mit Ausnahme des ganz Gleichgültigen in brauchbaren neuen Aufnahmen und mit eingehenden Texten herausgegeben sein.

In der Halle links von dem Hauptgebäude:

1822 (48) **Jünglingskopf.**

Ergänzt die Nasenspitze, Stücke an den Locken, die Hermenbüste.

Die großartigen Formen des Gesichtes erinnern an attische Typen aus der großen Zeit des 5. Jahrhunderts v. Chr., während die freie Behandlung der Locken, der Umgebung der Augen und des Mundes, sowie der pathetisch bewegte Ausdruck einer späteren Kunstweise entsprechen. Vgl. die Bemerkungen zu n. 1261.

Furtwängler Meisterwerke p. 141 Fig. 28. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 592. Vgl. Wochenschrift für kl. Philologie 1907 p. 1252f.

1823 (44) **Statue eines jugendlichen Athleten.**

Ergänzt die Nase, der r. Unterarm mit Ellenbogen, ein Streifen am Bruche des l. Armes oben, die l. Hand mit Gelenk, das Glied, der Absatz des l. Fußes, die Spitzen beider großen Zehen. Die Füße waren an den Knöcheln gebrochen, der l. auch am Ansatz der Zehen mit einem Teil der Plinthe. Der Rest der antiken Plinthe unter den Füßen ist in eine moderne Plinthe eingelassen.

Die interessante Figur wirkt zunächst wie eine Umkehrung der Athletenfigur des Stephanos n. 1846; bei näherem Vergleiche aber stellen sich bedeutsame Unterschiede heraus. Die Figur des Stephanos ist in jeder Hinsicht eleganter, schmiegsamer gebildet; ihr gegenüber wirkt die hier besprochene Statue ungefüge und starr. Es ist allerdings die Frage, ob ein Motiv, das zu diesem Eindruck nicht unwesentlich beiträgt, nicht erst durch ungeschickte Ergänzung verschuldet wurde: die Art, wie der l. Arm vom Körper abgestreckt ist, statt wie dort lose im Schultergelenk zu hängen. Daß wir indessen aus jenen Unterschieden nicht schließen dürfen, das Original unserer Statue sei früher entstanden, lehrt uns ein Vergleich der Köpfe. Von diesen macht derjenige der Stephanos-Figur eher einen altertümlicheren Eindruck, als sein Partner, an dem wir allerdings nur die allgemeinen Formen in Betracht ziehen dürfen. Es ist ohne weiteres klar, daß der Kopist an diesem Kopfe Haare und Augen umstilisiert, d. h. dem Stile einer späteren Epoche entsprechend gebildet hat. Die Augen

erinnern in ihrer Form an die Augen kresiläischer Werke, und es ist merkwürdig, daß auch ein anderer Zug des Kopfes — die langen flächigen Wangen mit der zu den Ohren steil aufsteigenden, unteren Begrenzungslinie — ganz ähnlich an Werken wiederkehrt, die wir auf Kresilas zurückführen dürfen (vgl. n. 276, 295, 1027f., 1033). Aber wir müssen uns doch wohl hüten, daraus etwa auf irgendeinen mittelbaren Zusammenhang mit dem Rivalen des Pheidias und Polyklet zu schließen. Die Kopfform erinnert an die myronischer Werke, die Bildung des Körpers sehr stark an die des sogenannten Omphalos-Apollon (vgl. n. 859); selbst ein so eigenartiges Detail, wie die Bildung des Bauchnabels mit dem lidartig gesenkten oberen Häutchen, findet sich an beiden Statuen in gleicher Weise. Nur ist hier alles bäuerischer, unentwickelter. Der Kopist, der sich nicht enthalten konnte, die Härten des Originals in der Wiedergabe der Haare am Kopfe und der Pubes, sowie in der Bildung der Augen zu mildern, war andererseits so gewissenhaft, dadurch, daß er die Brustwarzen mit einem Kreise umrissen hat, anzudeuten, daß sein Vorbild in Bronze gegossen war und besonders gearbeitete Brustwarzen hatte. Wir können auf Grund unserer Beobachtungen die Stellung dieses Originales in der Entwicklung der Kunst sehr genau präzisieren. Sein Künstler muß mit dem der Athletenstatue, nach der Stephanos seine Figur kopiert hat, ungefähr gleichzeitig gelebt haben, doch gehörte er einer anderen Schule und wohl auch einer etwas jüngeren Generation an. Die für jene Zeit — das zweite Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr. — vollkommene Bewältigung des Problems, das erst von Polyklet in seinen kanonischen Gestalten endgültig gelöst wurde, blieb auch für diesen Künstler bestimmend; aber sein Versuch, dem Vorbilde nachzueifern, fiel ungeschickt genug aus. Unverkennbar ist es dagegen, daß sich gerade in den Eigenschaften, die es ihm unmöglich machten, dem Vorbilde in seinem wohl abgewogenen Ebenmaß gleichzukommen, eine eigene kräftigere Natur mit stärkeren Trieben ankündigt. Wir werden deshalb nicht fehlgehen, wenn wir ihn im Kreise der attischen Kunst, Myron und dem Meister des Omphalos-Apollon nahestehend, suchen.

Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 1090—1092. Joubin la sculpture grecque p. 79 Fig. 9. Vgl. Röm. Mitteilungen II 1887 p. 99 Anm. 28. Furtwängler 50. Berliner Winckelmannsprogramm p. 151. Klein Geschichte d. griech. Kunst I p. 384f.

Vorhalle des Hauptgebäudes.

1823a (52) **Hermenbüste des Hermes.**

Ergänzt Nase und Lippen.

Auf dem Schafte sind zwei lateinische und ein griechisches Epigramm angebracht. Während die griechischen Verse den Dedikanten namhaft machen und den Wunsch aussprechen, daß sich der Gott diesem und dessen Hause gnädig erweisen möge, zählen die latei-

nischen Inschriften die Tätigkeiten auf, denen Hermes oblag, und heben beide hervor, daß er die Palaestra erfunden habe. Diese Auffassung scheint die Bildung des Kopfes bestimmt zu haben, der von den gewöhnlichen Hermestypen abweicht und durch das breite kräftige Gesicht wie den starken Nacken an Herakles erinnert, und zwar an den Typus des 4. Jahrhunderts v. Chr., wie ihn Skopas ausgestaltet hatte.

Corpus inscr. gr. III 5953. Braun Ruinen und Museen p. 620 n. 7. Kaibel epigrammata graeca ex lapidibus collecta n. 816. Journal of hell. studies XXI 1901 p. 215. Archäol. Anzeiger XXI 1906 p. 49.

1824 (57) **Hermenbüste des Hermes oder eines Heros.**

Ergänzt Nase, Ränder der Ohren, hinterer Teil der r. Schulter.

Der Kopf ist eine weicher gearbeitete Replik des Kopfes, den wir unter n. 1129 besprochen haben. Leider ist die r. Gesichtshälfte sehr beschädigt.

Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 1119—1120.

1825 (66) **Runde Basis, Hekate (?) und die Jahreszeiten.**

Dargestellt sind die vier Jahreszeiten und eine Göttin, die in jeder Hand eine Fackel trägt und demnach vermutlich für Hekate in ihrer Eigenschaft als Mondgöttin zu erklären ist (vgl. n. 1004). Die unmittelbar hinter ihr schreitende Mädchenfigur, die in der L. einen Strauß von Ähren und Mohnblumen, in der R. einen Kranz hält, personifiziert den Sommer. Die folgende Figur, deren Attribute ein Korb und ein Zicklein sind, muß in diesem Zusammenhange den Herbst darstellen (man hatte sie einst auf das Frühjahr gedeutet). Es folgt die mit Jagdbeute beladene Personifikation des Winters, schließlich die des Frühjahres, deren Gewandbausch wir uns mit Blumen gefüllt zu denken haben. Da der Reigen der Jahreszeiten von der Sommerhore eröffnet wird, so scheint diese Komposition in einer Gegend erfunden zu sein, in der man den Jahresanfang im Sommer annahm, wie in Attika, wo das Jahr mit dem Hekatombaion begann, einem Monat, dem die zweite Hälfte des Juli und die erste des August entsprechen.

Zoega bassi rilievi II 94. Millin gal. myth. pl. 26, 92. Hirt Götter und Heroen T. 4, 33. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 184, 250r. Conze Heroen- und Göttergestalten T. 89, 1. Vgl. Ann. dell' Inst. 1861 p. 209—210, 1863 p. 294ff. Archäol.-epigr. Mitteilungen aus Österreich V 1881 p. 43—44. Herrmann de Horarum apud veteres figuris (Berol. 1887) p. 32. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 103 n. 36. Roscher mythol. Lexikon I 2 p. 2733—34.

1826 (67) **Stark restaurierte Doppelherme.**

Sie stellt den unter n. 814 besprochenen Typus (vgl. n. 1395) mit dem Porträtkopfe des Menandros (n. 94) zusammen.

Comparetti e De Petra la villa Ercolanese dei Pisoni T. IV 3, 4 p. 38ff. Vgl. Furtwängler Sammlung Somzée n. 49.

1827 (74) **Puteal, eleusinische Gottheiten (?).**

Pentelischer Marmor. Ergänzt der oberste Teil. Daß dieses Denkmal nicht als Basis sondern zur Einfriedigung eines Brunnens diente, be-

weist eine alte Skizze, die deutlich erkennen läßt, daß es im Innern ausgehöhlt war (Jahrbuch des arch. Inst. VI 1891 p. 160 n. 37. Vgl. VII 1892 p. 85 n. 10a, p. 86 n. 13).

Die Reliefs, die den Charakter der neu-attischen Plastik tragen, werden in der Regel aus dem eleusinischen Mythos erklärt. In der Frau und dem Mädchen, das sich an sie anschmiegt, hat man Demeter und deren Tochter Kora erkennen wollen, in der neben dieser Gruppe stehenden Figur, die sich mit der R. auf einen von einer Weinrebe umwundenen Baumstamm stützt, Dionysos oder den mystischen Bräutigam der Kora, Iakchos, der seiner Braut harre. Nach einer anderen Ansicht wäre die Wiedervereinigung der aus der Unterwelt zurückgekehrten Persephone mit Demeter in Gegenwart des Dionysos dargestellt. Doch stößt jede dieser beiden Vermutungen auf die Schwierigkeit, daß die an den Stamm gelehnte Figur nach ihren Körperformen vielmehr weiblich zu sein scheint und sie in mehreren gut erhaltenen Wiederholungen deutlich als Frau charakterisiert ist. Die drei im Tanzschritt herannahenden Mädchen sind für Nymphen oder Horen zu erklären. Man hat darauf hingewiesen, daß die Gegenwart der einen wie der andern zu der Natursymbolik des eleusinischen Mythos gleich gut passe.

Zeichnung im Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 203 n. 106). Zoega II 96. Vgl. Arch. Zeitung XXXII 1875 p. 86. Friederichs-Wolters Bausteine n. 2144. Archäol.-epigr. Mitteil. aus Österreich V 1881 p. 54. Overbeck Kunstmythologie III p. 509 n. 13, p. 514—515. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 32 n. 40, p. 140, p. 141 n. 3, p. 144 n. 4. Jahrbuch des arch. Instituts IV 1889 p. 259. Roscher mythol. Lexikon I 2 p. 2731 (vgl. p. 2727). Röm. Mitteilungen XXIV 1910 p. 189 ff.

1828 (79) Stark restauriertes **weibliches Sitzbild.**

Im Motiv des Körpers entspricht die Figur der unter n. 805 besprochenen Statue des kapitolinischen Museums. Den Würfel, der dem Sitze als Stütze dient, verzieren drei weibliche Relieffiguren, die nach bekannten statuarischen Typen kopiert sind. Der aufgesetzte Kopf (ergänzt die Nase) ist antik, seine Zugehörigkeit zu dem Körper aber sehr fraglich. Er gibt nach der Anordnung des Haares ein Porträt aus der Zeit der julischen Kaiser wieder. Die Deutung auf die ältere Agrippina ist grundlos.

Clarac V pl. 932 n. 2367A. Vgl. Winckelmann mon. ant. ined. I trattato preliminare p. 48. Braun Ruinen und Museen p. 618 n. 5. Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 184 n. 12. Über die Relieffiguren auf dem Würfel: Arndt-Amelung Einzelaufnahmen, Serie II p. 40 zu n. 497 (die Figur an der Rückseite des Würfels gibt nicht, wie dort behauptet wird, eine der Musen des Philiskos wieder, sondern einen Typus, der uns statuarisch durch zwei römische Porträtfiguren im Palazzo Doria — ehemals in der Villa Doria-Panfili — bekannt ist: Matz-Duhn zerstr. Bildw. in Rom I p. 418 n. 1452; Clarac 978C 2343).

An der Hinterwand:

1829 (58) **Kopf des Ptolemaios, letzten Königs von Numidien und Mauretanien.**

Ergänzt die Nase und die Herme.

Vgl. n. 25.

Raum links hinter der Vorhalle.

1830 (19) **Bakchantin mit dem Kopfe einer Karyatide.**

Über die Fundumstände s. n. 16. Der Kopf (ergänzt zwei Stücke an dem Kalathos, die Nase, das Kinn) ist antik aber nicht zu dem Körper gehörig. Beide sind durch ein modernes Einsatzstück miteinander verbunden, wodurch der Hals eine übermäßige Länge erhalten hat (Röm. Mitt. IX 1894 p. 132 Anm. 2). An dem Körper sind modern der r. Arm, der l. Vorderarm mit dem Thyrsos, allerlei Stücke an dem Gewande wie an dem Felle, die Zehen, die äußeren Teile der Plinthe.

Der Kopf rührt von einer Karyatide her, die zu derselben Serie gehört wie n. 16, 1915 und 1917, einer Serie, über die bereits unter n. 16 die Rede war. Auf dem an seiner Rückseite angebrachten Pfeilerstücke ist die Inschrift eingemeißelt, die als Bildhauer die Athener Kriton und Nikolaos namhaft macht. Die Statue, die der moderne Restaurator mit diesem Kopfe ausgestattet hat, stellte, wie die um die Brust gelegte Nebris beweist, ein weibliches Wesen aus bakchischem Kreise dar. Ihr Motiv ist aus dem einer Athenafigur abgeleitet, die ein Forscher mit der Athena Lemnia des Pheidias identifizieren wollte. Die Nebris ist an der Bakchantin in gleicher Weise umgelegt wie die Aigis an der Athena. Wir haben es also lediglich mit einer Kopisten-Variante zu tun. Vgl. einen ähnlichen Fall bei n. 1557 und bei einer männlichen Figur n. 1375.

Gerhard antike Bildwerke T. 94, 3. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 254. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 637 Fig. 333. Die weitere Literatur bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1555 und bei Löwy Inschriften griechischer Bildhauer n. 346. Vgl. Arch. Zeitung XLI 1883 p. 203. Jahrbuch des arch. Instituts V 1890 p. 93. Römische Mitteilungen IX 1894 p. 134ff.

1831 (20) **Stück eines Friesreliefs,** angeblicher Kapaneus.

Ergänzt die Nase und das r. Viertel der Platte mit einem Stücke des Schildes und dem l. Unterschenkel, außerdem der Felsboden.

Ein bärtiger Mann würdevollen Aussehens, den die breite Kopfbinde als König oder Priester bezeichnet, ist auf das r. Knie zusammengebrochen und greift, während er mit der L. einen Schild seitwärts streckt, mit der R. nach seinem Nacken, an dem er augenscheinlich verwundet worden ist. Die Deutung auf Kapaneus, wie er im Begriff die Mauern von Theben zu ersteigen von dem Blitze in den Nacken getroffen wird, ist unhaltbar. Nicht viel besser begründet ist die Vermutung, daß Salmoneus dargestellt sei, wie er unter dem Blitzstrahle des Zeus zusammenbricht. Der Stil deutet auf die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr., und zwar in den weiten Kreis der ionischen Kunst jener Zeit (vgl. n. 1286); man hat auf Ähnlichkeiten mit Werken der lykischen Plastik, mit tarentinischen Terrakotten und für das Gewand mit den Skulpturen vom Zeustempel in Olympia verwiesen.

Zoega I 47. Overbeck Galerie T. V 6 p. 128 n. 45. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1759 Fig. 1480. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 607a. Vgl. Welcker alte Denkm. V p. 200. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminares der Universität Wien VIII 1890 p. 141f. Bie Kampfgruppe und Kämpfertypen p. 91. Robert die Marathon

schlacht in der Poikile (18. Hallisches Winckelmannsprogramm) p. 69. Archäol. Anzeiger IX 1894 p. 12 Anm. 11. Jahreshefte d. österr. arch. Inst. VI 1903 Anzeiger p. 62 Anm. 2. — Über die Darstellungen des Kapaneus: Benndorf das Heroon von Gjölbaschi-Trysa p. 193.

1832 (16), 1833 (24) **Zwei Karyatiden.**

Gefunden 1761 bei Monte Porzio zugleich mit zwei anderen Karyatiden, die gegenwärtig in dem rechts hinter der Vorhalle liegenden Raume aufgestellt sind (n. 1834, 1835), und mit der vatikanischen Dionysosstatue n. 320, wo die Fundberichte angeführt sind. An allen vier Karyatiden sind ergänzt die auf die Köpfe gestützten Körbe, die vorderen Teile der Füße und die Plinthen. Nur zwei Exemplare n. 1832 (16) und 1835 (97) tragen Köpfe, die zweifellos antik sind (ergänzt an n. 1832 die Nase, das Kinn, Teile der Haare und des Brustsẗückes, an n. 1835 die Nasenspitze, das Kinn und Teile des Brustsẗückes); aber nur von einem (n. 1835) ist es sicher, daß der Kopf zu dem Körper gehört. Die Arme sind durchweg modern, abgesehen vom l. Arme der Figur n. 1833; an seiner Rückseite hat sich oberhalb des Ellenbogens ein großer Puntello erhalten.

Fig. 39.

Der moderne Restaurator hat die vier Figuren als frei stehende Korbträgerinnen (Kanephoren) ergänzt. Doch wird diese Auffassung durch den zu Eleusis gefundenen Oberleib einer kolossalen Karyatide widerlegt, die mit ihren verloren gegangenen Gegenstücken dem römischen Bildhauer als Vorbild gedient zu haben scheint (Fig. 39). Auf dem Haupte dieser Figur hat sich das runde schachtelförmige Gerät (κίστη), das besonders in dem Kultus der Demeter eine hervorragende Rolle spielte, und auf diesem Gerät ein Fragment eines kalathosartigen Motivs erhalten, das nur als Stütze eines Gebälkes gedient haben kann. Wie an dem eleusinischen Exemplare sind auch an den römischen die Überschläge der Gewänder mit Kreuzbändern gegürtet und ist an der Stelle, an der sich die Bänder kreuzen, eine mit einer medusenartigen Maske geschmückte Agraffe angebracht. Die architektonische Symmetrie, mit der die vier Karyatiden behandelt sind, wird durch die verschiedene Stellung der Arme unterbrochen. Drei der Figuren halten beide Arme empor, während an der vierten n. 1833 (24) der l. Arm gesenkt und an das Gewand gelegt ist. Den Kopftypus, für den nur n. 1835 (97) in Betracht kommt, hat der römische Bildhauer nicht von dem eleusinischen Vorbild entlehnt, sondern mit der Kopie eines anderen Typus

ersetzt, der uns durch mehrere Repliken bekannt ist und auf ein Original aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. zurückgeht.

N. 1832 (16) bei Cavaceppi raccolta di statue III 28. Gerhard antike Bildwerke T. 94 (rechts); Prodromus p. 337. Clarac III pl. 442 n. 807 (links). — N. 1833 (24) bei Gerhard a. a. O. T. 94 (links). Clarac III pl. 438F n. 807A. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 425 n. 12. Der weiteren bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1558 angeführten Literatur sind noch Arch. Zeitung XXXVII 1879 p. 66 n. 390 und Röm. Mitteilungen IX 1894 p. 153 beizufügen. Die eleusinische Karyatide: Michaelis ancient marbles in Great Britain p. 242 n. 1. Vgl. Athen. Mitteilungen XVII 1894 p. 137. Zu dem Kopftypus der n. 1835 (97) vgl. Revue archéologique 1904 I p. 40ff. Fig. 1, 2; I monum. del Museo Torlonia riprod. in fototipia T. CXXVII n. 496; ein Exemplar befindet sich in der Galleria geografica des Vatikan, ein fragmentiertes aus Basalt im Museum zu Bologna (Revue archéologique 1911 II p. 128 ff. Fig. 1, 2).

Raum rechts hinter der Halle.

1834 (91), 1835 (97) **Zwei Karyatiden** von Monte Porzio.
S. n. 1832, 1833.

N. 1834 (91) bei Clarac III pl. 442 n. 807 (rechts).

Das Innere des Hauptgebäudes.

Links von der Treppe:

1836 (9) **Relief, Roma auf Trophäen sitzend.**

Ergänzt der l. Mittel- und Zeigefinger, der obere und untere Teil des in der L. befindlichen stabartigen Attributes, der r. Arm abgesehen vom Ellenbogen, das ganze r. Bein nebst dem gequetschten Helme, auf den der r. Fuß tritt, die r. Schulter und der obere Teil der r. Brust, Flicken an Gewand und Waffen. Von dem im Hintergrunde angebrachten Rundtempel ist nur das mit der Figur der Göttin zusammenhängende Stück des Unterbaues und eine unter dem Ellenbogen sichtbare Säulenbasis alt. Der Kopf (ergänzt Nase, Lippen, Haare über den Ohren, Stücke des Helmes) ist von dem Halse gebrochen; beide sind antik aber nicht zu dem Körper gehörig (der Marmor, aus dem sie gearbeitet sind, ist großkristallinisch, der des übrigen Reliefs feinkörnig). Der Kopf ist im Verhältnis zum Körper zu klein und stimmt in allem Wesentlichen mit dem unter n. 101 besprochenen Pallastypus überein.

Das Relief rührt offenbar von einem öffentlichen Siegesdenkmal, etwa aus hadrianischer Zeit, her. Die Ergänzung der Roma ergibt sich aus Münzbildern. Die Göttin hielt auf der vorgestreckten R. eine Victoria, in der L. einen Speer.

Zoega I 31. Braun Ruinen und Museen p. 627 n. 15. Bullettino comunale XXVIII 1900 p. 262. Vgl. n. 123 und Röm. Mitteilungen XX 1906 p. 295f. T. XIII; XXI 1907 p. 399.

Daneben:

1837 (11) **Grabstein des Tiberius Iulius Vitalis.**

Der Stein wird von einigen Gelehrten für ein Ladenschild erklärt, scheint aber nach der Analogie anderer ähnlicher Denkmäler vielmehr ein Grabstein gewesen zu sein. Er ist an der r. Seite verstümmelt, so daß ursprünglich die Büste des Verstorbenen die Mitte einnahm. Dieser hieß nach der auf dem unteren Büstenabschnitt angebrachten Inschrift Tiberius Iulius Vitalis und war seines Zeichens ein Metzger. Er ist links in ganzer Figur dargestellt, wie er mit einem

Hackmesser einen Schweinskopf spaltet, während über ihm verschiedene andere Teile eines geschlachteten Schweines aufgehängt sind. Die in der Mitte der Platte angebrachte Inschrift MARCIO . SEM. PER . EBRIA d. i. «die immer betrunkene Marcio (Nominativ eines Frauennamens)» bereitet der Erklärung große Schwierigkeiten. Vielleicht hat sie ursprünglich mit dem Relief nichts zu tun, sondern ist von Jemandem beigefügt, der den Grabstein benutzte, um sich über ein ihm bekanntes trunksüchtiges Weib lustig zu machen.

Zoega I 28. Berichte der sächs. Ges. d. Wiss. 1851 T. 13, 1 p. 352ff. Daremberg et Saglio Dictionnaire des ant. I 2 p. 1159. CIL VI 2 n. 9501. Arch. Anzeiger IV 1889 p. 101—102, p. 156 Anm. 1. Athen. Mitteilungen XVII 1892 p. 202 n. 2.

Auf der Treppe:

1838 (885) **Fragment eines Niobidenfrieses.**

Ergänzt die ganze l. Hälfte der Platte und die ganze r. untere Ecke, außerdem an der Artemis, deren Nase bestoßen ist, der r. Arm, der ganze l. und der größte Teil des r. Unterschenkels, an dem knienden Niobiden das Vorderteil des l. Fußes mit einem Teil des Felsens, das l. Knie mit dem Schienbein, der r. Arm fast ganz, die Nase mit den Brauen. Von dem toten Niobiden ist nur der l. Unterarm mit der Hand und der r. Ellenbogen antik.

Auf dem antiken Teile sind erhalten die Figuren der Artemis im Begriff, einen Pfeil vom Bogen abzuschießen, und eines verwundeten Niobiden, der auf das r. Knie zusammengebrochen ist, von Schmerz durchzuckt den Kopf zurückwirft und mit der R. nach seiner am Nacken befindlichen Wunde greift, außerdem der r. Ellenbogen und der l. Unterarm eines toten Niobiden. Wie sich aus besser erhaltenen Wiederholungen ergibt, war dieser mit dem mittleren Teile des Körpers über ein Felsstück hingestreckt, während der Kopf und die Arme von dem Felsen herabhingen. Da die Figuren auffällig an Typen erinnern, die im Kunstkreise des Pheidias entstanden sind, so scheint es recht wohl möglich, daß dieses Relief auf die Darstellung des Niobidenmythos zurückgeht, die der große athenische Meister an dem Throne des olympischen Zeus angebracht hatte.

* Zoega II 104. Stark Niobe T. III 3 p. 173—175. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1877 T. V 2 p. 76, p. 78—81. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1680 Fig. 1760. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1867 (wo weitere Literatur angeführt ist). Jahrbuch d. arch. Inst. II 1887 p. 172. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 74 n. 105. Furtwängler Meisterwerke p. 68. Hermes XXXVI 1901 p. 383ff.

1839 (889) **Relief, Berggott.**

Ergänzt der l. Arm, abgesehen von der Hand, und die l. obere Ecke der Platte mit den oberen Enden der beiden äußeren Baumzweige.

Ein gewaltiger Mann wilden Aussehens sitzt auf einem Felsen, der durch eine emporkriechende Schlange belebt ist, und legt den l. Arm, dessen Hand auf dem r. Knie ruht, um einen neben dem Felsensitze emporgewachsenen Baum. Ein Mantel umhüllt die Beine des Mannes, dessen bäuerischer Kopf mit einem Ausdruck plötzlich erregter Aufmerksamkeit emporblickt. Man hat die Figur früher auf Sinis, den Fichtenbeuger, gedeutet, einen der Riesen, die von Theseus über-

wältigt wurden, trotzdem an dem Baume jegliche Andeutung von Fichtennadeln fehlt, die Rinde vielmehr so gestaltet ist, daß es sich nur um einen kahlen Laubbaum handeln kann. Auch bliebe die Darstellung der Schlange bei jener Erklärung vollkommen unmotiviert. Weit besser läßt sich die Deutung auf einen Berggott begründen, neben dem auch das Getier des Bergwaldes seinen natürlichen Platz findet. Da der obere Rand der Platte etwas vorgewölbt ist, könnte das Relief sehr wohl von der Nebenseite eines Sarkophages stammen. Die Aufmerksamkeit des Gottes würde dann den Vorgängen gelten, die auf der Vorderseite des Sarkophages dargestellt waren. Die Figur ist vortrefflich komponiert, und ihre nackten Teile sind höchst lebensvoll ausgeführt; in der Art ihrer Formengebung erinnern sie an den Torso vom Belvedere (n. 124).

Römische Mitteilungen I 1886 p. 247—252. Eine Übersicht über die einschlägige Literatur bei Milani il mito di Filottete p. 89 not. 3. Über Darstellungen von Berggöttern: Roscher mythol. Lexikon II 2 p. 2112ff. Vgl. Kieseritzky Eremitage[2] p. 74 n. 100.

1840 (891) **Relief, Thanatos (?).**

Ergänzt der Hals, der l. Vorderarm mit dem stabförmigen Attribute, das l. Bein, der r. Fuß nebst dem darunter befindlichen Felsboden, der Giebel, der sich über dem mit Vasen und Girlanden geschmückten Friese erhebt, ein vertikaler Streifen am r. wie am l. Ende der Platte, derartig, daß die beiden äußersten Säulen und die beiden auf ihnen ruhenden Stücke des Frieses modern sind. Der der Figur aufgesetzte, an einen Apollotypus erinnernde Kopf (erg. die Nase) ist antik, scheint aber nicht zu dem Körper gehörig.

Ein zarter geflügelter Jüngling steht in matter Haltung, das l. Bein über das r. schlagend, vor einem mit Pilastern geschmückten Gebäude. Die nächstliegende Deutung scheint die auf eine Personifikation des Todes (Thanatos). Die L. würde hiernach das für den Todesgott bezeichnende Attribut, eine gesenkte Fackel, gehalten (vgl. n. 381) und das Relief die Fassade eines Grabmales verziert haben. Die Amphora, die auf einem hohen Untersatze neben der Flügelfigur steht, könnte man zu den dem Toten dargebrachten Spenden in Beziehung setzen.

Zoega II 92. Vgl. Beschreibung Roms III 2 p. 511 n. 6.

Auf der Treppe:

1841, 1842 (893) **Zwei Reliefs, die puellae Faustinianae.**

Nachdem Antoninus Pius, um das Andenken seiner verstorbenen Gattin Faustina zu ehren, Gelder ausgeworfen hatte, damit alljährlich Mädchen aus unbemittelten freien Familien Getreide- oder Geldunterstützungen erhielten (puellae Faustinianae), gründete Marc Aurel zwei ähnliche Stiftungen, die eine bei der Hochzeit seiner Tochter Lucilla mit Lucius Verus (164 n. Chr.), die andere nach dem Tode seiner Gattin, der jüngeren Faustina (175 n. Chr.). Die beiden Reliefs scheinen sich auf die erste der beiden Stiftungen des Marc Aurel zu beziehen. Das eine stellt die Verteilung der Unterstützungen dar. Die Mädchen nähern sich einer Plattform, auf der die Kaiserin und

eine andere jugendlichere Frauengestalt stehen. Jene schüttet aus einem zylinderförmigen Gefäße Getreide in den gebauschten Mantel des ihr zunächst stehenden Mädchens. Das Profil, soweit es erhalten ist, und die Anordnung des Haares lassen in ihr die Gattin des Marc Aurel erkennen. Die neben ihr stehende weibliche Figur, deren Züge vollständig unkenntlich sind, darf man vielleicht für die Tochter der Kaiserin, Lucilla, erklären und annehmen, daß Mutter und Tochter als Ceres und Proserpina zusammengestellt sind. Die andere Platte zeigt einen Zug von Mädchen, der sich nicht wie auf jener von links nach rechts sondern in entgegengesetzter Richtung bewegt. Einige der Mädchen halten Girlanden.

Zoega I 32, 33. Vgl. Ann. dell' Inst. 1844 p. 20. Braun Ruinen und Museen p. 632 n. 21. Damen des kaiserlichen Hauses als *Δημήτηρ νέα*: Corp. inscr. gr. I n. 1703, II n. 2815; als *Δηὼ νέη*: III n. 6280B 6. Vgl. Band I n. 16, auch Amelung Vatikankatalog II p. 608 n. 400.

1843 (898), 1844 (899) **Zwei Reliefs, Tänzerinnen.**

Von den beiden Reliefs zeigt das links eingemauerte einen häufig von den neu-attischen Reliefkünstlern verwendeten Typus, ein Mädchen, das mit schleifenden Schritten tanzend das Tympanon schlägt; die R. ist nicht erhoben, um den wehenden Mantel zu fassen, sondern um mit steif gehaltenen Fingern auf das gespannte Fell des Instrumentes geschnellt zu werden. Es ist seltsam, daß die Hand, die das Tympanon trägt, nicht, wie es natürlich wäre, zum Teil hinter dessen Rundung verschwindet; da aber der gleiche Zug an einer anderen großen Replik der Figur in Madrid wiederkehrt, müssen wir annehmen, daß er auch an dem Originale vorhanden war, und daß man den Teil der Hand, der hinter dem Tympanon verschwinden müßte, durch Übermalung den Blicken entzog. Die Beobachtung ist charakteristisch für die pedantische Genauigkeit, mit der die Kopisten auch solche Besonderheiten der Originale wiedergaben, die an der ausgeführten Kopie gar nicht mehr zur Geltung kommen konnten und durften. Wenn das auf der anderen Platte dargestellte Mädchen eher zu schweben als zu tanzen scheint, so trägt die Schuld daran der moderne Ergänzer, der die ganze untere Randleiste, die wahrscheinlich zum Teil zerstört war, abgemeißelt hat. Das Mädchen schlägt tanzend die Becken. Auch hier kann uns nicht entgehen, wie unklar Hände und Becken miteinander in Verbindung gebracht sind.

Die Tänzerin mit dem Tympanon gehört dem Typus nach zu dem gleichen Zyklus tanzender Maenaden wie n. 946 (vgl. auch n. 950, 1397, 1521). Von der Figur mit den Becken ist keine weitere Replik bekannt, und, da sie in stilistischer Hinsicht von den andern Typen des Zyklus abzuweichen scheint, ist es nicht ausgeschlossen, daß wir es hier mit einer Füllfigur zu tun haben, die ein römischer Bildhauer aus irgendeinem Grunde zur Erweiterung jenes Chores von Tänzerinnen möglichst im Stile der anderen hinzugeschaffen

hat. Die beiden Platten werden ebenso wie n. 946 und die Madrider Reliefs mit anderen, auf denen weitere Figuren des gleichen Zyklus dargestellt waren, zur Bekleidung eines Altars oder einer Basis verwendet gewesen sein; doch ist der Reliefgrund hier augenscheinlich nicht, wie dort, gewölbt, sondern eben.

Magnan la città di Roma I T. 67, 68. Zoega I 19. Vgl. Welcker alte Denkmäler IV p. 152, p. 156 Anm. 16. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 13 n. 11. Winter 50. Berliner Winckelmannsprogramm 1890 p. 117 ff. (die Madrider Reliefs ebendort auf T. II—III). Arndt-Amelung Einzelaufnahmen Text zu n. 1683—1686 (Photographien der Madrider Platten).

1845 (902) **Relief eines Grabmales.**

Es verzierte das turmartige Grabmal, dessen Ruine noch heutzutage rechts von der nach Tivoli führenden Straße in der Vigna dei Sereni steht. Ergänzt sämtliche Köpfe der menschlichen wie der Tierfiguren, an dem Manne links außerdem die l. Hand und der r. Vorderarm, an dem Jüngling die l. Hand mit dem größten Teil der Maske und der l. Fuß, auch das obere Ende des Thyrsos (von der den Schaft umgebenden Schleife aufwärts) und andere unbedeutende Stücke.

Da solche Reliefs stets in enger Beziehung zu der Individualität der in den Grabmälern beigesetzten Personen stehen, so spricht alle Wahrscheinlichkeit dafür, daß die links von dem Tische befindliche mit Tunika und Mantel bekleidete Figur auf den Verstorbenen zu deuten ist. Der ihm gegenüber stehende, nur mit der Tunika bekleidete Jüngling, der mit beiden Händen eine große szenische Maske hält, scheint ein Diener zu sein. Auf einem zwischen den beiden Figuren befindlichen Tische stehen ein mit Klapperringen versehener Reifen und ein Vogel, den wir uns, da unter ihm ein viereckiger Untersatz angebracht ist, wohl nicht lebend sondern figürlich nachgebildet zu denken haben. An dem Tische ist ein Thyrsos angelehnt, während darunter ein Bock und rechts von dem Manne ein Kaninchen oder ein Hase lagert. Der über diesem Tier im Felde angebrachte runde Gegenstand scheint ein Diskos zu sein. Mögen sich mancherlei Einzelheiten in dieser Darstellung nicht mit Sicherheit erklären lassen, so ist doch die Bedeutung des Ganzen klar. Das Relief vergegenwärtigt die Lieblingsneigungen des in dem Grabe beigesetzten Römers. Der Thyrsos, der Bock und die szenische Maske beweisen, daß er dem Bakchos nicht nur als ländlichem Gotte sondern auch als dem Vertreter der dramatischen Kunst huldigte. Reifen und Diskos deuten auf die gymnastischen Übungen und Spiele, durch die der Verstorbene seinen Körper kräftigte, das hinter dem Manne lagernde Tier, falls es ein Hase ist, auf die Jagd, sollte es ein Kaninchen sein, auf die Zucht dieser Tiere, die schon zu Varros Zeit in Italien nachweisbar ist.

Das ganze Grabmal mit dem Relief ist abgebildet bei S. Bartoli antichi sepolcri T. 48. Das Relief allein: Zoega I 25. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 52. Vgl. Braun Ann. dell' Inst. 1840 p. 135; Ruinen und Museen p. 634 n. 23. Bulgarini notizie storiche ecc. di Tivoli p. 129. Über den Reifen: O. Jahn zu Persius sat. III 51. Ber. d. sächs. Gesellschaft d. Wiss. 1854 p. 255 Anm. 51. Über das Kaninchen: Hehn Kulturpflanzen und Haustiere 4. Aufl. p. 371 ff.

Das obere Stockwerk.

Erstes Zimmer.

1846 (906) **Statue des Stephanos.**

Gefunden 1769 (Anecdota litteraria ex mss. cod. eruta III, Romae 1774, p. 468). Ergänzt der ganze obere Teil des Schädels mit einem großen Stücke der Haarbinde, die über die Stirn herabfallenden Löckchen, ausgenommen je eines über dem l. Auge und rechts von der l. Schläfe. Von den übrigen Locken sind die hinter den Ohren antik; außerdem ein Stück im Nacken, das deutlich archaische Stilisierung erkennen läßt. Ergänzt sind ferner die Nasenspitze, der r. Arm, der vordere Teil des l. Unterarmes wie des r. Fußes, die Zehen des l. Fußes abgesehen von der kleinen, ein großer Teil der Plinthe.

Die Statue ist durch die an dem Stamm angebrachte Inschrift bezeichnet als ein Werk des Stephanos, Schülers des Pasiteles. Die Schule, aus der diese Figur hervorgegangen ist, läßt sich durch drei Generationen verfolgen. Sie beginnt, soweit unser Wissen reicht, mit Pasiteles, einem zur Zeit des Pompejus lebenden Künstler, der in verschiedenen Techniken, in Marmor, Silber, Erz, Gold und Elfenbein arbeitete und sich außerdem als Kunstschriftsteller hervortat. Seinen Schüler Stephanos, dessen Tätigkeit bis in das 1. Jahrhundert n. Chr. herabgereicht haben wird, kennen wir durch eine flüchtige Erwähnung des Plinius (n. h. 36, 33) und durch die Albanische Statue, einen Schüler des Stephanos, Menelaos, durch eine im Thermen-Museum befindliche Gruppe aus Museo Boncompagni-Ludovisi (n. 1314). Die Bedeutung und Leistungsfähigkeit dieser Schule sind vielfach überschätzt worden. Die ihr angehörigen Künstler waren mehr reproduzierend als produzierend tätig. Sie kopierten Typen aus den verschiedensten Zeiten und verstiegen sich bisweilen zu Mischbildungen bedenklicher Art, indem sie die von ihnen kopierten Figuren mit fremden Köpfen ausstatteten oder zwei ursprünglich voneinander unabhängige Figuren in mehr oder minder mechanischer Weise zu einer Gruppe vereinigten. Die Formengebung, die wir an der Statue des Stephanos wahrnehmen, der Typus des Kopfes, die Körperbildung, an der die hochgezogenen Schultern und die übermäßig gewölbte Brust bezeichnend sind, das Standmotiv — alles dies erklärt sich auf das natürlichste, wenn wir in dieser Statue ein Kopie nach einem griechischen Originale aus dem zweiten Drittel des 5. Jahrhunderts erkennen. Will man dabei dem Stephanos eine gewisse Selbständigkeit zugestehen, so darf man höchstens annehmen, daß er in seiner Kopie die herbe Frische, mit der in dem archaischen Vorbilde die Oberfläche behandelt war, absichtlich oder unabsichtlich etwas verflacht und verglättet hat. Hie und da, besonders in der Körpermitte, scheint sich im Gegensatze zu stilistisch strengeren Repliken (vgl. in unserem Bande p. 5) ein Durcharbeiten der Figur mit Hilfe des lebenden Modells zu verraten (vgl. die Bemerkungen zu. n. 939). Das Original ist zweifellos

eine Bronzefigur gewesen, wahrscheinlich die Statue eines siegreichen Athleten. Die Binde, die das Haupt umgibt, wäre bei einer solchen Figur ganz angemessen. Die Hände kann man sich recht wohl mit den in der Palaistra gebrauchten Geräten, Striegel, Salbfläschchen und Schwamm, ausgestattet denken. Man hat das Original meist der vorpolykletischen Entwicklung der argivischen Kunst zugeschrieben, aber auch unverächtliche Gründe gegen diese Bestimmung geltend gemacht und als Künstler des Originals vielmehr Pythagoras von Rhegion genannt. Vgl. n. 1022, 1158, 1823, 1909, sowie in unserm Bande p. 5 und 64.

Ann. dell' Inst. 1865 Tav. d'agg. D p. 58 ff. Kekulé die Gruppe des Künstlers Menelaos T. II 2 p. 20 ff. Overbeck Geschichte der griech. Plastik II[4] p. 473a. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums II p. 1191 Fig. 1391. Arch. Zeitung XXXVI 1878 T. 15 p. 123 ff. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 301. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 661 Fig. 346. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 588 n. 9. Joubin la sculpture grecque p. 87 Fig. 15. Lermann altgriechische Plastik p. 143 f. Abb. 49. Löwy griech. Plastik T. 168 Abb. 297 p. 132. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 225 und bei Löwy Inschriften griech. Bildhauer n. 374. Vgl. Athenische Mitteilungen IX 1884 p. 250 ff. Römische Mitteilungen II 1887 p. 98 f. Furtwängler 50. Berliner Winckelmannsprogramm 1890 p. 117 f. Kalkmann 53. Berl. Winckelmannspr. 1893 p. 77 ff. Furtwängler Meisterwerke p. 404, p. 683. Klein Geschichte d. griech. Kunst I p. 383 ff., 405 ff.; III p. 339 ff., 342.

1847 (909) **Basis oder Altar, Apollon und seine Attribute.**

Der idyllische Eindruck der ländlichen Kapellen und der damit verbundenen heiligen Bäume gab seit der hellenistischen Zeit der Poesie wie der bildenden Kunst zahlreiche Anregungen. Auf der Vorderseite unseres Steines ist ein derartiges Heiligtum des Apoll dargestellt. Es besteht aus einem von zwei korinthischen Säulen getragenen Architrav und einem darunter befindlichen Lorbeerbaum, dessen Zweige sich über den Architrav erstrecken. Davor steht Apoll, mit der L. die Saiten seiner Schildkrötenlyra rührend, in der gesenkten R. das Plektron. Neben ihm lehnt sein Köcher, dessen vordere Abteilung den in einen Greifenkopf auslaufenden Bogen enthält, während die hintere mit Pfeilen gefüllt ist. Die auf dem Architrav stehende Vase hat man vermutlich als ein dem Gotte dargebrachtes Weihgeschenk aufzufassen. Die linke Nebenseite zeigt einen reich verzierten Dreifuß, auf dessen Plinthe der dem Apoll heilige Rabe sitzt, die rechte die auf derartigen Denkmälern häufig vorkommenden Opfergeräte, einen Krug und eine Schale. Auf der gegenwärtig unsichtbaren Rückseite ist ein anderes apollinisches Tier, ein rückwärts blickender Greif, dargestellt. Da der obere Teil des Steines fehlt, läßt es sich nicht entscheiden, ob wir es mit einer Basis oder einem Altare zu tun haben.

Zoega II 98. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 640 n. 28. Über das ländliche Heiligtum und den heiligen Baum: Helbig Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 297 ff.

In der Mitte des Zimmers:

1848 (905) **Sitzbild des Apollon.**

Ergänzt von Cavaceppi an der Figur des Gottes die Nase, ein großer Teil des r. Oberarmes, beide Hände, die Schlange, ein Teil des hornartigen

Gegenstandes hinter dem r. Arm mit einem Stück des Dreifußgriffes, das r. Knie, der l. Fuß und die Spitze des r. Fußes, außerdem die Zunge des Löwen und andere unbedeutende Stücke. In den vorigen Auflagen des Führers ist der ganze Kopf mit Hals unter den Ergänzungen verzeichnet; dem Bearbeiter dieser Auflage schien der Kopf antik zu sein (das Gesicht ist geputzt). Keinesfalls aber kann er zum Körper gehören, da die breite Haarmasse auf dem Nacken unvereinbar ist mit der Haartracht des Kopfes. Auch das l. Knie mit Umgebung ist stark geputzt.

Apoll ist als pythischer Gott dargestellt, auf seinem Dreifuß sitzend und die Füße auf den delphischen Omphalos wie auf einen Schemel stützend. In der R. kann er eine Schale, in der L. einen Lorbeerzweig gehalten haben. Über den Dreifuß und den Omphalos fällt eine netzartig aus Wollbinden zusammengeknotete Decke, die an dem Omphalos von einer breiten Binde mit doppeltem Troddelbesatz umgeben ist. Der rechts unten zwischen dem Omphalos und der Dreifußstütze in ganz flachem Relief wiedergegebene Gegenstand wird von einigen Gelehrten für ein Lustrationsgefäß erklärt. Andere erkennen darin ein Vorlegeschloß und nehmen an, daß es zur Festigung der Hülle gedient habe, mit denen die heiligen Geräte bedeckt sind. Zwischen den Dreifußstützen liegt ein Löwe. Der König der Tiere ist, soweit unsere Kenntnis reicht, nur selten zu Apollon in Beziehung gesetzt worden: in der lykischen Stadt Patara, in der Umgebung des Dindymaion von Milet und auf der Insel Thera, wo dem Apollon ein steinerner Löwe von Artemidoros aus Perge in Pamphylien geweiht war; die Heimat des Stifters wird bestimmend bei diesem Weihgeschenke mitgewirkt haben, und wir dürfen demnach wohl mit einigem Grunde annehmen, daß auch das Original der hier besprochenen Statue zu irgendeinem Apollonkulte im südlichen Klein-Asien in Beziehung gestanden hat. Auf dem Teile der Decke, der die Rückseite des Dreifußes überzieht, ist in flachem Relief ein glattes, parallelogrammförmiges Motiv angebracht, für das man bisher eine befriedigende Erklärung noch nicht gefunden hat.

Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II 12 n. 137. Overbeck Kunstmythologie IV p. 231 ff.; Atlas XXIII 30. Der von Overbeck angeführten Literatur sind beizufügen Guigniaut rel. de l'ant. pl. 75 n. 280c und Braun Ruinen und Museen p. 699 n. 92. Über den Kult in Patara: Clemens Al. protr. IV 47 p. 41P. Über die dem Apollon geweihten Löwen beim Dindymaion und auf Thera: Archäol. Anzeiger XIV 1899 p. 183 f., p. 188; Hiller von Gärtringen Thera III p. 57, p. 97 ff. Über Apollon auf dem Omphalos: Annual of the British school at Athens 1902—3 p. 211 ff.

Im fünften Zimmer auf der nach der Gartenmauer gerichteten Seite:

1849 (960) **Relief, männlicher Porträtkopf.**

Ergänzt die l. Seite und der obere Teil des Grundes.

Das Relief gehörte im 16. Jahrhundert dem Kardinal Jacopo Sadoleto († 1547), der darin ein Porträt des Satyrikers Persius erkannte. Diese Benennung, die bis zur Zeit Winckelmanns allgemeinen Beifall fand, bedarf kaum einer Widerlegung. Aulus Persius Flaccus starb 62 n. Chr., noch nicht 30 Jahre alt, während unser Porträt offenbar

einen Mann reiferen Alters darstellt. Außerdem wird Persius keinen Vollbart getragen, sondern sein Gesicht, der damaligen Mode entsprechend, vollständig rasiert haben. Die feine aber trockene Ausführung weist auf die Zeit Hadrians oder der Antonine hin. Der das Haupt umgebende Efeukranz nötigt keineswegs zu der Annahme, daß ein Dichter dargestellt sei; es kann damit auch irgendeine Beziehung zu bakchischen Kulten angedeutet sein. Das Relief hat nach dem Erhaltenen auch ursprünglich die Form gehabt, die ihm der Ergänzer wiedergegeben hat. Das Ganze wirkt wie eine vergrößerte Gemme (vgl. über analoge Reliefs in noch größerem Maßstabe n. 1133).

Die älteste Abbildung bei Fulvius Ursinus imagines p. 46. Bellori illustrium philosophorum poetarum rhetorum et oratorum imagines T. 58. Zoega II 115. Vgl. Winckelmann Geschichte der Kunst XI 3 § 6. Braun Ruinen und Museen p. 676 n. 60.

1850 (957) **Relief aus Palombino** (vgl. n. 799).

Wie es scheint schon im sechzehnten Jahrhundert gefunden, im siebzehnten Jahrhundert im Palazzo Farnese.

Das Relief gehört zu derselben Kategorie und unterliegt den gleichen Gesichtspunkten wie die Tabulae iliacae (n. 799—801). In der oberen Abteilung ist Herakles dargestellt, den Skyphos in der L., ruhend auf einer mächtigen Löwenhaut, umgeben von ausgelassenen Satyrn und Bakchantinnen. Offenbar wird er in seiner Ruhe gestört durch das ungebührliche Betragen eines hinter ihm befindlichen Satyrs, gegen dessen Angriffe sich eine Bakchantin mit dem Thyrsos verteidigen muß. Während sich Herakles schwerfällig und mit verdrießlichem Ausdruck nach dem Paare umwendet, benutzt ein Satyrjüngling diesen günstigen Augenblick, um aus dem Skyphos des Heros einen tüchtigen Zug zu tun (vgl. n. 1905). Beinahe alle dargestellten Figuren sind durch beigeschriebene Inschriften bezeichnet. In der unteren Abteilung sieht man Nike im Begriff, einer vollständig bekleideten Frauengestalt, die in der L. eine Fackel hält, zur Spende einzugießen; hinter der Fackelträgerin tritt Herakles heran und streckt mit der R. eine Schale vor, um sich ebenfalls von der Siegesgöttin einschenken zu lassen. Vor Nike steht ein brennender Altar, dessen Reliefschmuck Apoll die Kithara spielend und zwei Musen, Chariten oder Horen erkennen läßt. Also findet die Handlung in einem Heiligtume des Apollon statt und zwar, wie sich aus der Inschrift der vor Herakles befindlichen Dreifußbasis ergibt, in dem thebanischen Heiligtume des ismenischen Apoll, dessen Priester (*δαφναφόρος*) Herakles als Knabe gewesen war. Ob die Frau, die als Vermittlerin zwischen Herakles und der Siegesgöttin auftritt, für dessen Mutter Alkmene oder für eine Priesterin des ismenischen Apoll zu erklären ist, läßt sich schwer entscheiden. Die in Prosa abgefaßten Inschriften, die auf den Pfeilern rechts und links von der unteren Darstellung, und die Hexameter, die auf dem Sockel eingraviert sind, geben eine Übersicht über die Taten des Herakles.

O. Jahn griechische Bilderchroniken T. V p. 6—8 (wo die ganze ältere Literatur angeführt ist), p. 39ff. und passim. Vgl. CIG XIV 1239. Roscher mythol. Lexikon I p. 2251. Memorie della R. Accademia dei Lincei Serie 5a, Classe di scienze mor., stor. e filol. XIV 1911 p. 663. Frickenhaus Tiryns I p. 19 Anm. 4.

1851 (953) Inschriftlich bezeichnete **Hermenbüste des Quintus Hortensius.**

Gefunden um 1767. Vormals in dem bei Frascati gelegenen Camaldulenserkloster (CIL VI n. 1309 mit Addenda n. 31595). Ergänzt die Nase und Splitter an den Ohren, der Oberlippe und dem Kinne. Neuerdings sind Zweifel an der Zugehörigkeit des Kopfes zur Hermenbüste laut geworden; sie schienen dem Bearbeiter dieser Auflage des Führers nach erneuter Untersuchung des Marmors nicht entscheidend.

Nach der auf der Brust eingemeißelten, von hervorragenden Epigraphikern als unverdächtig anerkannten Inschrift stellt diese Herme Quintus Hortensius (geb. 114, gest. 50 v. Chr.) dar, der in Rom vor dem öffentlichen Auftreten des Cicero für den bedeutendsten Redner galt und längere Zeit dem Cicero den Vorrang streitig machte. Doch ist sie leider eine sehr mittelmäßige Arbeit und wird demnach schwerlich ein erschöpfendes Bild von der dargestellten Persönlichkeit geben. Auch handelt es sich, nach der Angabe der Augensterne zu urteilen, um eine Kopie aus frühantoninischer Zeit.

Bernoulli römische Ikonographie I T. VI p. 98. Ann. dell' Inst. 1882 Tav. d'agg. L p. 61—70. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 704 Fig. 762.

1852 (952) **Bronzestatuette des Apollon Sauroktonos.**

Gefunden in einem unter der Kirche S. Balbina gelegenen Weinberge. Ergänzt der Baumstamm.

Obwohl die Ausführung zu wünschen übrig läßt und namentlich die Beine zu kurz wie zu massig ausgefallen sind, verdient die Figur doch Beachtung, da sie in demselben Materiale ausgeführt ist, wie das Original, der Apollon Sauroktonos des Praxiteles. Vgl. n. 191.

Rayet mon. de l'art antique II p. 47. Baumeister Denkmäler d. kl. Altertums III p. 1400 Fig. 1550. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 234. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 286 Fig. 146. S. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 100 n. 3. Vgl. Winckelmann Geschichte der Kunst VII 2 § 21, XI 3 § 17 (mit den Anmerkungen von Meyer-Schulze); mon. ant. ined. II p. 46. Braun Ruinen und Museen p. 676 n. 61. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1214 (wo sich die falsche Angabe findet, daß die Statuette bei Winckelmann mon. ant. ined. T. 40 und Clarac pl. 486A n. 905E publiziert sei). Overbeck Kunstmythologie IV p. 235 n. 3. Klein Praxiteles p. 110 III.

1853 (951) Inschriftlich bezeichnete **Büste des Isokrates.**

Ergänzt die Nasenspitze und die Schulterstücke.

Daß dieses Porträt ursprünglich Büstenform hatte, ergibt sich aus der von vorspringenden Rändern umgebenen Inschrift-Tafel, die an keiner antiken Herme nachweisbar ist. Die Hermenform wurde dem Marmor erst von dem modernen Ergänzer gegeben, der darauf ausging, das Porträt des Isokrates zu einem Gegenstück der Hortensiusherme (n. 1851) zu machen. Die beiden Porträts haben nichts miteinander zu tun. Sowohl der Marmor wie die Weise der Ausführung ist verschieden. Der Ausdruck des wohlgebildeten Kopfes läßt eine Eigenschaft des Isokrates (geb. 436, gest. 338 v. Chr.) mit besonderer

Deutlichkeit erkennen, nämlich die große Schüchternheit, die ihn verhinderte als Redner öffentlich aufzutreten und Veranlassung war, daß er seine Tätigkeit im wesentlichen auf den Unterricht in der Beredsamkeit wie auf die Abfassung von Prunkreden beschränkte.

Visconti Iconografia greca I T. XXVIIIa 3, 4 p. 324. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 762 Fig. 813. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 135. Christ griech. Literaturgeschichte (4. Aufl.), Anhang von Furtwängler u. Sieveking p. 990 n. 20, mit Abb. Bernoulli griech. Ikonographie II p. 15 T. III. Hekler Bildniskunst der Griechen u. Römer p. XV T. 41a. Vgl. Ann. dell' Inst. 1882 p. 61—63, p. 68.

1854 (949) **Bronzestatuette der Pallas.**

Vormals der Königin Christine von Schweden gehörig. Sicher antik ist nur der Kopf (an der Sphinx fehlt der l. Flügel; in die Rücken der drei Tiere sind Löcher für die Büsche gebohrt; ein Ansatz des mittleren unterhalb der Sphinx). Vielleicht ist auch noch die Vorderseite der unteren Hälfte mit den Füßen antik. Der Oberkörper ist an der Aigis als modernes Machwerk kenntlich (barockes Gorgoneion; vorn und hinten sind lose Schlangen über die Aigis verstreut).

Der Kopf gehört zu den der Athena Parthenos des Pheidias verwandten Typen. Über den Körper läßt sich in Anbetracht seines Erhaltungszustandes nicht mehr urteilen.

Causeus Romanum Museum I sect. II T. XVI. Montfaucon l'antiqué expliquée I 1 p. LXXIX 3 p. 139. Clarac III Pl. 457, 845. F. Lenormant in Minerve du Parthénon (extr. de la Gazette des beaux-arte 1860) p. 28. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 677 n. 62. Abhandlungen der philol.-hist. Cl. der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften VIII 1883 p. 576d. Die Angabe, daß die Figur im Codex Pighianus f. 263 (Ber. der sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 181 n. 26) gezeichnet sei, ist falsch: Monatsberichte der Berliner Akademie 1871 p. 461 n. 2.

1855 (945) **Bronzener Pallaskopf** auf einer, wie es scheint, antiken aber nicht zugehörigen Alabasterfigur.

Ergänzt die Sphinx und die Greife auf dem Helme, die bronzenen Extremitäten und die Plinthe.

Der schöne Kopf gibt mit geringfügigen Abweichungen einen der Kunst des Pheidias nahestehenden Athenatypus wieder, den wir im besonderen durch eine Statue der Hopeschen Sammlung kennen.

Clarac 462C n. 902. Vgl. Jahrb. d. a. Inst. XXVII 1912 p. 109ff. Abb. 19, 20.

1856 (942) **Statuette des Diogenes.**

Ergänzt die Nase, beide Arme vom Biceps abwärts, beinahe das ganze l. Bein, der r. Unterschenkel, die Füße, der Stamm, der Hund, die Plinthe.

Daß sich die Figur mit der L. auf einen Stab stützte, ergibt sich aus der ganzen Bewegung des Körpers. Die Benennung als Diogenes hat alle Wahrscheinlichkeit für sich. Einerseits zeigt die Statuette die gleiche Körperbildung und eine ähnliche gekrümmte Haltung wie die auf einem Relief (n. 1894) dargestellte, sicher beglaubigte Figur des Diogenes, an der allerdings der Kopf von moderner Hand herrührt. Außerdem stimmt sie in jeder Hinsicht zu dem Bilde, unter dem uns dieser Philosoph in der Überlieferung entgegentritt. Der mürrisch-höhnische Ausdruck, der scharf beobachtende Blick, das ungepflegte Haupt- und Barthaar, der Körper, dem man es ansieht, daß er schlecht genährt und gymnastisch nicht ausgebildet ist, alles dies paßt vortrefflich auf den Mann, der die Ansicht des Antisthenes (vgl. n. 279),

daß die Bedürfnislosigkeit das höchste Gut sei, rückhaltlos im Leben durchführte, sich über alle öffentlich geltenden Sitten hinwegsetzte und von Platon als »ein rasender Sokrates« bezeichnet wurde. Nach dem raffinierten Naturalismus, mit dem besonders der Körper behandelt ist, scheint das Original nicht zu Lebzeiten des Diogenes († 323 v. Chr.), sondern erst in der Diadochenzeit gestaltet. Diogenes wird sich nicht nackt, wie ihn die Statuette wiedergibt, sondern wenigstens mit Lumpen bekleidet in der Öffentlichkeit gezeigt haben. Der Künstler hat ihn nackt dargestellt, um die Individualität des kynischen Philosophen auch in der Körperbildung zu scharfem Ausdruck zu bringen.

Friederichs-Wolters Bausteine n. 1323 (hier ältere Literatur). Schuster über die erhaltenen Porträts der gr. Philosophen T. I 7, 7a p. 11 n. 7. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1878 p. 136 n. 492. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 428 Fig. 475, 476. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 321, 322. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 569 n. 10. Christ griech. Literaturgeschichte (4. Aufl.), Anhang von Furtwängler u. Sieveking p. 994 n. 34 mit Abb. Bernoulli griech. Ikonographie II p. 49f. T. VIII. Hekler Bildniskunst der Griechen und Römer p. XXVII T. 113. Lippold griech. Porträtstatuen p. 84f. — Eine sehr ausdrucksvolle Wiederholung des Kopfes der Statuette befindet sich im Museum zu Aix en Provence: Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 1407, 1408; Espérandieu receuil général de basreliefs, statues et bustes de la Gaule rom. III 1 p. 354f. u. 2494 mit 2 Abb.

1857 (936) **Verhüllte Pallasstatuette.**

Ergänzt der r. Arm mit dem ihn bedeckenden Gewande und die Falte zwischen den Beinen.

Die Göttin steht da, indem sie mit der L. den Schild dicht vor die Brust hält und den r. Arm erhebt, dessen Hand, wie es scheint, einen Speer faßte. Über sie ist ein mit einem langen Überschlage versehener Chiton geworfen, der, oben zugenäht, die ganze Figur verhüllt, abgesehen von dem r. Vorderarm, der aus dem Seitenschlitze des Gewandes herausragt. Da das Idol der Athena Polias bei den attischen Plynterien und Kallynterien verhüllt wurde, hat man die Statuette aus diesem Brauche erklären wollen. Doch widerspricht dieser Auffassung der Umstand, daß die Göttin ruhig dasteht, während das Idol der Polias die Lanze schwang. Die Statuette bleibt vor der Hand ein archäologisches Rätsel.

Clarac III pl. 457 n. 903. Gerhard ges. akademische Abhandlungen I T. XXIV 3 p. 245, p. 357 n. 3. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 677 n. 63. Bernoulli über die Minervenstatuen p. 30. — Über die Athena Polias: Roscher mythol. Lexikon I 1 p. 687 f. Michaelis altattische Kunst Anm. zu p. 8. Archäol. Anzeiger VIII 1893 p. 145. Pauly-Wissowa Realencyklopädie II p. 2009. Göttinger gelehrte Anzeigen 1899 p. 528. Vgl. Euripides Elektra 1254—1257.

1858 (933) **Bronzestatuette des Herakles.**

Vormals im Besitze der Giustiniani. Ergänzt der Felsen, auf den die Keule gestützt ist.

Sie gibt einen ähnlichen Typus wieder wie die unter dem Namen des Farnesischen Herakles bekannte Kolossalstatue. Doch fehlt ihr der Ausdruck physischer Ermattung, der in jenem Typus mit großem Nachdruck hervorgehoben ist. Der Held ruht aus, ohne eine beson-

dere Ermüdung zu zeigen. Die R. ist nicht wie an der farnesischen Statue auf den Rücken gelegt, sondern auf die Hüfte gestützt; der l. Unterarm hängt nicht schlaff an der Keule herab, sondern ist leicht vorgestreckt und scheint ein Attribut, etwa die Hesperidenäpfel, gehalten zu haben. Der Stil deutet auf ein Original aus dem vorgerückten 4. Jahrhundert v. Chr. Da eine in Florenz befindliche Wiederholung der farnesischen Statue inschriftlich als ein Werk des Lysippos bezeichnet ist, wird die Erfindung dieses Heraklestypus mit Recht dem Lysippos zugeschrieben, zu dessen Kunst er auch in stilistischer Hinsicht die nächsten Beziehungen verrät. Dagegen entsprechen Auffassung und Stil der Bronze vielmehr dem Charakter der attischen Kunst in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. Manche Eigentümlichkeiten in der Bildung des Kopfes — Stirn, Augen, Mund und Bart — erinnern am ehesten an Werke, die man dem Bryaxis zugeschrieben hat, einem Künstler, der augenscheinlich eine Mittelstellung zwischen Lysippos und Praxiteles eingenommen hat (vgl. n. 237, 288, 770, 1188, 1919, 1931). Die Ausführung der Albanischen Figur ist so vorzüglich, daß nichts dagegen spricht, sie einem hellenistischen Bronzekünstler zuzuschreiben, der allerdings einige Züge des Originales — man beachte besonders die kleinliche Bildung des Mundes — übertrieben zu haben scheint.

Galleria Giustiniana I 13. S. Reinach répertoire de la stat. II 1 p. 209 n. 4. Zeitschrift d. Münchner Altertums-Vereins XIII 1902 p. 3 Abb. 3. Brunn-Bruckmann Denkm. d. griech. u. röm. Skulptur n. 554. Vgl. Beschreibung Roms III 2 p. 515 n. 3. Stephani der ausruhende Herakles p. 162 (414) n. 4. Roscher mythol. Lexikon I p. 2173. Über die Florentiner Statue Amelung Führer durch die Antiken in Florenz n. 186 (vgl. daselbst n. 40).

1859 (964) **Aisopos.**

Ergänzt der vordere Teil der Nase, ein Teil des Hinterkopfes und die r. Schulter mit dem Armansatz.

Die Bildnisse des Aisopos beruhen auf keiner ikonischen Grundlage, sondern sind, wie die des Homer (vgl. n. 272, 394, 823—825, 837—839, 1131) und der sieben Weisen (vgl. n. 274, 275, 393), freie Erfindungen der Künstlerphantasie. Der Meister, der den vorliegenden Typus schuf, hielt an der volkstümlichen Überlieferung fest, daß Aisopos mißgestaltet gewesen sei, und ging darauf aus, in dem Kopfe das Wesen der altgriechischen Fabel zu veranschaulichen, einer Dichtungsgattung, die unter der Form von witzigen und sinnigen Erzählungen allerlei Lebenserfahrungen zum Verständnis bringt. Burckhardt bezeichnet unsere Figur treffend als einen konzentrierten Idealtypus des geistvollen Buckligen. Die wohlgebildete Stirn deutet auf eine hervorragende Intelligenz, während die feinen Falten, von denen sie in vertikaler wie in horizontaler Richtung durchzogen ist, die mannigfache Bewegung vergegenwärtigen, die durch verschiedenartige Eindrücke und Stimmungen in der Stirnhaut hervorgerufen wird. Aufmerksam und beobachtend blicken die klugen Augen in die Welt.

Besonders wirksam ist hierbei die Behandlung der Iris und der Pupillen, die nicht, wie es in der späteren Kaiserzeit sonst üblich war, in schablonenhafter Weise eingearbeitet sondern durch wohlberechnete, zarte Meißelstriche angedeutet sind. Um den feinen Mund spielt ein ironischer Zug, der jedoch durch den Ausdruck einer gewissen Gutmütigkeit gemildert erscheint. Das Interesse, das der geistvolle Kopf erregt, versöhnt uns mit dem Wagestück des Künstlers, den verkrüppelten Körper nackt wiederzugeben. Auffassung und Stil beweisen, daß dieser Typus nicht vor der Zeit Alexanders des Großen entstanden sein kann. Man hat daraufhin die Frage aufgeworfen, ob er nicht zu einem der beiden Meister, Lysippos oder dessen Schüler Aristodemos in Beziehung zu setzen sei, die unsere Überlieferung als Bildner von Aisopos-Statuen namhaft macht. Der vorgeschrittene Naturalismus unserer Figur würde besser auf den jüngeren als auf den älteren der beiden Bildhauer passen. Doch ist uns die Künstlerindividualität des Aristodemos vollständig unbekannt und läßt sich somit die Vermutung, daß er der Schöpfer dieses Aisopostypus gewesen sei, in keiner Weise begründen. Die virtuose Behandlung des Marmors, die Angabe der Augensterne und vor allem die reichliche Verwendung des Bohrers zur Wiedergabe der Haare beweisen, daß wir die Ausführung der Kopie, von der das albanische Fragment stammt, nicht früher, als in die Zeit der Antonine, datieren dürfen; doch sehen wir darin keinen Grund auch die Gestaltung des Originales dieser späten Zeit zuzuschreiben und in dem Dargestellten einen verkrüppelten Spaßmacher am kaiserlichen Hofe zu erkennen, was ein Gelehrter kürzlich im Gegensatze zu der bisherigen Deutung vorgeschlagen hat. Eine bekannte Persönlichkeit aus jener Zeit wäre gewiß nicht nackt gebildet worden.

Visconti Iconografia greca T. XII, vol. I p. 153—160. Mon. dell' Inst. III T. XIV 2, Ann. 1840 p. 94—96. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 35 Fig. 38. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 569 n. 11. Christ griech. Literaturgeschichte (4. Aufl.), Anhang v. Furtwängler u. Sieveking p. 985 n. 5 mit Abb. Bernoulli griech. Ikonographie I T. VII p. 54 ff. Hekler Bildniskunst der Griechen u. Römer p. XLIII T. 279. Vgl. Burckhardt der Cicerone I[6] p. 152 g. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1324. Jahrbuch d. arch. Inst. V 1890 p. 164. Lippold griech. Porträtstatuen p. 74.

Im zweiten Zimmer auf der nach dem Garten gerichteten Seite:

1860 (991) **Zwei Fragmente antiker Reliefs.**

Da die beiden Fragmente um 1770 in Tivoli gleichzeitig und an derselben Stelle gefunden sein sollen, hat sich der bekannte Kupferstecher Piranesi, der gelegentlich auch als Bildhauer dilettierte, den Scherz erlaubt, die beiden Stücke, die augenscheinlich nichts miteinander zu tun haben, unter Beifügung eines modernen Grundes zu einem Ganzen zu vereinigen. Das links eingesetzte Fragment rührt von einem altgriechischen Relief fortgeschrittenen archaischen Stiles her. Man sieht darauf eine sitzende Frau, unter deren Sessel ein Hase gelagert ist (modern der obere Teil des Schädels, die Nase, das Kinn, beide Hände mit ihren Attributen, beide Beine von der Mitte der Oberschenkel abwärts, die Spitze der

Sessellehne und die vordere Sesselstütze). Aller Wahrscheinlichkeit nach war das Relief, von dem das Fragment herstammt, ein Votivrelief an Aphrodite, die thronend dargestellt ist mit dem Hasen, ihrem heiligen Tiere unter dem Sitze; der Göttin zugewandt wären die Adoranten zu ergänzen. Das rechts eingefügte Fragment stammt von einem archaisierenden Relief, das eine weibliche Figur, vermutlich Pallas, auf ein Thymiaterion zuschreitend darstellte. Antik sind nur die untere Hälfte der Figur (von den Hüften abwärts) mit dem vorderen Stücke der l. Hand und die unteren zwei Drittel des Thymiaterions; jedoch sind auch diese Stücke von dem modernen Bildhauer stark übergangen.

Die Platte in ihrem gegenwärtigen Zustande: Raffei saggio di osservazioni sopra un basso-rilievo della villa Albani, diss. II (Rom 1821) p. 21 ff. Percier et Fontaine fragments antiques de sculpture pl. 3. Das archaische Fragment: Zoega II 112. Müller-Wieseler Denkm. der alten Kunst II 24, 257. Roscher mythol. Lexikon I p. 399, p. 410. Das archaisierende Fragment (restauriert): Quatremère de Quincy le Jupiter olympien pl. I 1 p. 20. Vgl. Beschreibung Roms III 2 p. 536. Arch. Zeitung XXIX 1872 p. 138 Anm. 6. Kekulé das akademische Kunstmuseum in Bonn p. 11 n. 39 b. Bernoulli Aphrodite p. 51 n. 49, p. 61. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 62 n. 90, p. 128.

1861 (985) **Grabrelief, Kampf eines athenischen Ritters.**

Gefunden um 1764 in der unweit des Gallienusbogens gelegenen Vigna Caserta. Pentelischer Marmor. Ergänzt — in sehr störender Weise — die Nase und Unterlippe des ausfallenden Jünglings, ein Teil seines l. Unterarmes, das r. Ohr und Auge des Pferdes, sowie das Mittelstück seiner Schnauze; endlich viele Teile des Reliefgrundes unten.

Dieses Denkmal gehört zu den schönsten und größten griechischen Grabreliefs, die sich erhalten haben. Man begreift, daß es die Begierde kunstliebender Römer reizte und infolgedessen aus Attika nach Rom entführt wurde. Angesichts seiner bedeutenden Dimensionen kann man schwanken, ob es das Grab eines einzelnen oder ein Massengrab mehrerer in einer und derselben Schlacht gefallenen, athenischen Ritter verzierte. Das Relief stellt einen jungen Krieger dar, der soeben vom Pferde herabgesprungen ist, das sich aufbäumende Tier mit der L. am Zügel hält und mit der R. ausholt, um dem vor ihm niedergefallenen Feinde, der sich mit dem unter der Chlamys geborgenen l. Arm zu decken sucht, den tödlichen Streich zu versetzen. Den Zügel des Pferdes und das von dem Jüngling geschwungene Schwert haben wir uns aus Metall gearbeitet zu denken. Der Kopf des Ritters ist kein ikonisches Porträt, sondern ein attischer Idealtypus. Der Künstler hat der Wirklichkeit nur insoweit Rechnung getragen, als er die Figur nicht nackt, sondern mit Chiton und Chlamys bekleidet, also in der für die athenischen Ritter bezeichnenden Tracht, darstellte. Der Reliefgrund ist hinter dem Vorderteile des Pferdes stark vertieft. Hierdurch gewinnt die Bewegung des edlen Tieres an Klarheit wie an Leben und wird zugleich dem für das Relief der Blütezeit maßgebenden Gesetze genügt, nach dem die figürlichen Motive nicht über die Ebene heraustreten, die der ursprünglichen Vorderfläche des geglätteten Marmorblockes entspricht. Das Relief scheint einem Übergangsstadium

von der Kunst des Pheidias zu der des vierten Jahrhunderts anzugehören. Das Pathos ist noch sehr maßvoll ausgedrückt. Es äußert sich nur in den etwas zusammengepreßten Lippen des Ritters und in den wie zu einer leisen Klage geöffneten seines Feindes. Hingegen erinnert der kühne Wurf der den Ritter umflatternden Chlamys bereits an den Fries des halikarnassischen Mausoleums.

Zoega I 51. Brunn-Bruckmann Denkmäler d. gr. u. röm. Skulptur n. 437. Conze die attischen Grabreliefs II T. CCXLVII n. 1153 p. 252. Cherbuliez Plaudereien über ein Pferd des Phidias übers. von J. Riedisser, Nachwort von Amelung p. 270f. mit Abb. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1004 (vgl. n. 1122). Vgl. noch Wilamowitz-Moellendorff aus Kydathen p. 85. Die Kampfgruppe und Kämpfertypen p. 105.

1862 (984) **Relief des Quintus Lollius Alcamenes.**

Es befand sich im 17. Jahrhundert in dem Hause eines Ippolito Vitelleschi (Reinesius syntagma inscript. latinarum p. 465 n. 134).

Man hat diesem vielfach in verschiedenem Sinne erörterten Relief in letzter Zeit meistens die Deutung gegeben, daß der links sitzende Mann, den die darüber angebrachte Inschrift als Quintus Lollius Alcamenes, decurio und duumvir, bezeichnet, die wächserne Büste (vgl. n. 1195, 1196) eines verstorbenen Sohnes auf der L. hält und mit dem in seiner R. befindlichen Griffel die Inschrift (titulus, elogium) auf der Büste anbringen will oder dies soeben getan hat. Die vor Alcamenes stehende Frau, vermutlich seine Gattin, die in der L. eine Weihrauchbüchse (acerra) hält und mit der R. ein Weihrauchkorn in die Flamme des vor ihr befindlichen Thymiaterions wirft (vgl. n. 1192), wäre dieser Deutung zufolge beschäftigt, zu Ehren des Verstorbenen ein Weihrauchopfer darzubringen. Abweichend davon hat neuerdings ein Gelehrter die Darstellung so zu erklären gesucht, daß die Opferhandlung der Frau vielmehr dem Quintus Lollius Alcamenes selber gelte; die Art aber, wie dieser mit der Büste hantiere, deute darauf hin, daß er Künstler gewesen sei. Der erste Teil dieser Erklärung ist ohne weiteres als zweifellos anzunehmen. Der Verstorbene, für dessen Grab das Relief laut der Inschrift bestimmt war und dem also auch das Opfer gelten muß, ist der sitzende Mann. Aber die größere Wahrscheinlichkeit spricht auch für den zweiten Teil der neuen Deutung. An der Büste fehlt jeglicher Untersatz, auf dessen Vorderfläche der titulus hätte Platz finden können. Das Motiv, daß ein Verstorbener eine leichte, also augenscheinlich wächserne Büste einer ihm, wie wir voraussetzen dürfen, einstmals besonders teuren Person, auch mehrere solche Büsten trägt oder hält, kehrt mehrfach wieder, aber in keinem Falle wird die Büste so gehalten, wie hier, und findet sich in der anderen Hand ein griffelartiges Attribut, in dem wir also hier einen Modellierstecken zu erkennen hätten.

Winckelmann monum. ined. p. 243. Zoega I 23. Brunn-Bruckmann Denkmäler d. gr. u. röm. Skulptur Text zu n. 626 (Sieveking) Fig. 5 Anm. 10. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 668 p. 56. Benndorf und Schöne die antiken Bildwerke des lateranischen Museums p. 209. CIL VI 29707. Journal of roman studies I 2 1911 p. 209.

1863 (980) **Sogenanntes Leukothearelief.**

Ergänzt an der sitzenden Frau die Nase, die Lippen, der Daumen und Zeigefinger der r. Hand, am Kinde die r. Hand und der l. Unterarm, an der vordersten der drei stehenden Frauen Stücke des Gesichts, die l. Hand und ein Stück der von ihr gehaltenen Binde.

Die frühere Deutung auf Leukothea, die beschäftigt sei, den Dionysosknaben zu pflegen, bedarf keiner Widerlegung mehr. Jedermann erkennt heutzutage in diesem Denkmal ein Grabrelief, auf dem die Verstorbene als glückliche Mutter dargestellt ist. Auf einem Sessel sitzend, tändelt sie mit ihrem Töchterchen, während ihr eine Verwandte oder eine Dienerin eine Binde darreicht, damit sie sich selbst oder ihr Kind damit schmücke. Die beiden in kleineren Dimensionen gebildeten weiblichen Figuren sind ebenfalls Angehörige des Hauses, etwa ältere Töchter oder dienende Mädchen; ihre vorgestreckten Hände scheinen die freudige Teilnahme auszudrücken, die das lustige Gebahren der Kleinen bei ihnen erregt. Der unter dem Sessel angebrachte Wollkorb bezeichnet die Verstorbene als fleißige Hausfrau.

Das Relief bekundet, obwohl in gebundenem Stile gearbeitet, bereits ein wunderbar feines Verständnis für die Natur. Man beachte namentlich die organische Behandlung des r. Handgelenkes an der größten der stehenden Figuren. Die Gegend, in der das Denkmal gearbeitet ist, läßt sich nicht mit Sicherheit bestimmen. Sein Stil erinnert an den archaischer Reliefs aus ionischem Kulturkreise, dessen Zeugen sich aber sowohl in Kleinasien, wie in Nordgriechenland, neuerdings auch in Unteritalien nachweisen lassen (vgl. die Bemerkungen zu n. 1286). Der Sessel, der Schemel und der Wollkorb waren offenbar durch aufgemalte Ornamente belebt; farblos, wie sie gegenwärtig erscheinen, bilden sie gegenüber der Ausführlichkeit, mit der die Plastik die menschlichen Körper, die Haare und die Gewänder behandelt hat, eine entschiedene Dissonanz.

Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I 11, 40. Baumeister Denkm. des kl. Altertums I p. 383 Fig. 420. Collignon histoire de la sculpture grecque I p. 278 Fig. 141. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 228. Overbeck Gesch. d. griech. Plastik I⁴ p. 230—231 Fig. 59. Petersen vom alten Rom⁴ p. 141 Abb. 105. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 243 und bei Overbeck a. a. O. I⁴ p. 296 Anm. 164. Vgl. besonders Sitzungsberichte der bayr. Akademie d. Wissenschaft 1870 II 2 p. 211 bis 212.

1864 (975) **Griechische Statue archaischen Stiles.**

Ergänzt die Nase, der l. Arm mit dem von ihm angefaßten Stücke des Mantels, der r. Arm, soweit er aus dem Gewande hervortritt, die herabhängenden Enden des Mantels, die Füße nebst den benachbarten Teilen der Waden, die Plinthe. Der Hinterkopf ist über dem l. Ohre z. T. abgeschlagen.

Die Statue, deren Oberfläche leider durch zu starkes Abputzen gelitten hat, ist eine griechische Arbeit aus dem Ende des 6. oder dem Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. Der Typus, den sie wiedergibt, wurde von der altgriechischen Kunst zur Darstellung von

verschiedenen weiblichen Gottheiten wie von Votivfiguren verwendet (vgl. n. 975). In der vorgestreckten R. haben wir eine Blume oder Blüte anzunehmen. Die Haare hängen im Rücken bis zur Taille herab. In den Ohrläppchen bemerkt man Löcher zur Befestigung eines metallenen Schmuckes; da sie ganz unregelmäßig angebracht sind, bestand dieser Schmuck augenscheinlich in großen runden Scheiben, unter denen die Löcher verdeckt blieben, nicht in Gehängen. Die wulstigen Erhöhungen über den Ohren hat man damit erklären wollen, daß sie einem verloren gegangenen, metallenen Diadem als Unterlage gedient hätten; doch ist es nicht recht ersichtlich, wie sie diesen Zweck erfüllt haben sollten. Anderseits hat es nicht gelingen wollen, für sie eine andere Bestimmung ausfindig zu machen. Das vertikal in den Kopf eingebohrte Loch rührt von dem Träger der bronzenen Scheibe (μηνίσκος) her, die man über den Köpfen der Statuen anbrachte, um sie vor der Verunreinigung durch die Vögel zu schützen (vgl. 195, 196). Die außerordentlich tiefen Unterarbeitungen an der Statue entsprechen vollkommen der virtuosen Marmortechnik, die wir an einer ganzen Reihe gleichzeitiger und stilverwandter Skulpturen kennen gelernt haben, und berechtigen an sich durchaus nicht zu dem Schlusse, daß die Statue, wie man früher angenommen hat, für einen besonders hohen Standort bestimmt gewesen sei. Daß anderseits Figuren des in Rede stehenden Typus von der archaischen Kunst auch als Giebelschmuck verwendet wurden, beweisen diejenigen, die über den Giebeln des aeginetischen Aphaiatempels als Akroterien angebracht waren. Ähnlich wie die hier besprochene Statue haben wir uns die Figuren des Bupalos und seines Bruders Athenis zu denken, die Augustus auf dem Giebel des palatinischen Apollotempels und denen anderer römischer Tempel aufstellen ließ (Plin. n. h. 36, 13), zumal der Kopftypus der Statue am ehesten mit archaischen Typen der ostgriechischen Kunst zu vergleichen ist (der Marmor ist keinesfalls pentelisch).

Clarac IV pl. 770 B n. 1922 A. Mon. dell' Inst. IX 3, Ann. 1869 p. p. 104—129. Conze Heroen- und Göttergestalten T. 37. Vgl. Bernoulli Aphrodite p. 40 n. 1. Die Figuren aus Aigina: Furtwängler-Wolters Beschreibung der Glyptothek n. 93, 94. Über die Kunst des Bupalos: Klein Geschichte d. griech. Kunst I p. 133 f. (vgl. Pauly-Wissowa Realencyklopädie III p. 1054; Thieme-Becker Künstler-Lexikon V p. 237). Über Plin. n. h. 36, 13: Robert archaeologische Märchen p. 120; Collignon histoire de la sculpture grecque I p. 143.

1865 (976) **Relief, Eros als Satyrisk.**

Ergänzt der r. Arm und beinahe das ganze l. Bein der Jünglingsfigur, der vordere Teil des Thyrsos, das r. Vorderbein des Panthers, mancherlei Stücke an dem Krater und dem Tische, dessen Basis fast ganz, ein schmaler Streifen am r. Ende des Vorhanges, ein großes Stück an der r. unteren Ecke der Platte.

Wenn die Komposition dieses Reliefs, wie es den Anschein hat, eine hellenistische Erfindung ist, so bietet sie eines der ältesten Beispiele dar für das von der griechisch-römischen Kunst unendlich häufig

eingeschlagene Verfahren, Eroten als Träger der verschiedenartigsten Handlungen aus mythischem Kreise wie aus dem Alltagsleben zu verwenden. Eros ist auf diesem Relief dem bakchischen Thiasos assimiliert. Mit einem Satyrschwänzchen ausgestattet, neckt er in graziöser Weise einen Panther, indem er gegen ihn den Thyrsos fällt und den l. Fuß vorstreckt, während das Tier auf diesen Fuß, um ihn festzuhalten, seine r. Vorderpfote legt. Im Hintergrunde sieht man ein von den hellenistisch-römischen Reliefkünstlern oft verwendetes Motiv, einen Baum, von dem ein Vorhang herabhängt, und davor einen Krater auf einem von Löwenfüßen getragenen Tische.

Zoega II 88. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 40, 479. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. LXII. Vgl. Braun Kunstvorstellungen des geflügelten Dionysos p. 5; Ruinen und Museen p. 668 n. 54. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 96 n. 52 und in den Abhandlungen der phil.-hist. Cl. der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften XIV 1894 p. 461.

1866 (970) **Pallasstatue.**

Gefunden bei Orte (Horta). Ergänzt der Helm, die Nasenspitze, ein Flicken am Kinne rechts, der Helmbusch, der Vorderrand des Helmes in der Mitte und links, ein Teil der Schulterlocken und des Helmes an der Bruchstelle des Kopfes, beinahe der ganze r. Arm, der l. Vorderarm mit Ellenbogen, die Unterschenkel, viele der Schlangen an der Aigis, deren unterster Teil vorne, die Flügel des Medusenhauptes, die freihängenden Zipfel des Überschlages. Vollkommen geputzt und wohl auch überarbeitet.

Die Statue, die Athena nach Art der Palladien mit dem gezückten Speere in der erhobenen R. darstellte, zeigt im wesentlichen archaische Formen. Doch sind mancherlei Einzelheiten, wie namentlich das auf der Aigis angebrachte Medusenhaupt, in der Weise der freien Kunst behandelt, ein Umstand, der die früher geläufige Annahme, daß die Statue eine archaische griechische Originalarbeit sei, entschieden ausschließt. Zweifeln mag man, ob die Figur für eine ungenaue und durch Einflüsse des freien Stils in Einzelheiten veränderte Kopie nach einem archaischen griechischen Werke oder für ein auf der Grundlage der griechischen Kunst gestaltetes archaisierendes Produkt zu erklären sei. Wenn die Statue einen auffälligen Gegensatz zeigt zwischen der wohl gelungenen Wiedergabe der Oberfläche und der mangelhaften Kenntnis, mit der die Formen und Proportionen des menschlichen Körpers behandelt sind, so dürfte sich diese Eigentümlichkeit auch bei den beiden bereits erwähnten Vermutungen erklären, und es wird kaum notwendig sein, zu einer dritten Annahme, die noch in der vorigen Auflage dieses Buches vertreten wurde, zurückzukehren. Dort war die Frage aufgeworfen, ob wir in der Statue nicht eine in römischer Zeit gearbeitete Nachbildung einer etruskischen Bronzefigur zu erkennen hätten. In der an der Südgrenze Etruriens gelegenen Stadt Horta hätte ja ein von alters her überlieferter Kultus zu einer solchen Reproduktion Veranlassung geben können. Anderseits wäre dabei auch das lebhafte Interesse zu berücksichtigen, das die Römer im letzten Jahrhundert der Republik und im ersten der Kai-

serzeit den etruskischen Altertümern entgegenbrachten. Es würde genügen, daran zu erinnern, daß die Kunstliebhaber zur Zeit des Horaz mit Vorliebe etruskische Bronzefiguren sammelten. Aber die Statue hat mit keinem sicher etruskischen Werke eine so weitgehende Verwandtschaft, daß sich ihre Rückführung auf ein derartiges Original überzeugend begründen ließe.

Winckelmann mon. ant. ined. T. 17, II p. 18—19. Clarac III pl. 462D n. 842B. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst I 9, 34. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 663 n. 47. Bernoulli über die Minervenstatuen p. 6. Bull. dell' Inst. 1870 p. 35—36. Friederichs-Wolters Bausteine n. 445. Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική 1887 p. 137.

1867 (967) **Relief, Tänzerinnen.**

Ergänzt an der r. befindlichen Figur die l. Hand, an der anderen beide Hände, der r. Fuß und die untere Hälfte des l. Unterschenkels, an beiden der größte Teil der Kronen — doch beweisen einige erhaltene Stücke, daß der Ergänzer die ursprüngliche Form der Kronen im ganzen richtig getroffen hat —, alles oberhalb des Gesimses, das r. Drittel des Pfeilers rechts von der r. Tänzerin und alles weitere rechts, der ganze äußerste l. Pfeiler und die Hälfte des Raumes zwischen ihm und dem nächsten Pfeiler rechts, der Felsboden. Stark geputzt.

Dargestellt sind zwei mit kurzen Chitonen bekleidete Mädchen, die vor einem mit doppelter Pilasterstellung geschmückten Bau einen Tanz aufführen. Auf anderen Denkmälern sind solche Tänzerinnen deutlich mit aufrechtstehenden Schilfblättern bekränzt. Figuren dieser Art gehören zu den Lieblingsmotiven der neu-attischen Reliefkünstler. Sie zeigen stets in größerem oder geringerem Grade Anklänge an den archaischen Stil. Da ihre Köpfe auf einigen Exemplaren mit korbförmigen Aufsätzen ausgestattet sind und ein antiker Tanz Kalathiskos (von κάλαθος Korb) hieß, so nahm man früher in der Regel an, daß es sich um diesen Tanz handele. Dagegen hat ein Forscher wahrscheinlich gemacht, daß die Schöpfung derartiger Typen vielmehr durch die Tänze angeregt sei, die von den spartanischen Jungfrauen bei dem Feste der Artemis in Karyai aufgeführt wurden. Jedenfalls entspricht die kurze Bekleidung spartanischer Sitte. Da ferner Plinius (n. h. 34, 92) unter den Werken des Kallimachos, eines Meisters, dessen Tätigkeit in das 5. Jahrhundert v. Chr. fiel, tanzende Lakonierinnen (saltantes Lacaenae) anführt, so liegt der Gedanke nahe, daß es Kallimachos war, der jene Tänze von Karyai durch ein bedeutendes Kunstwerk populär machte, und daß die von ihm erfundenen Motive von den neu-attischen Bildhauern, wenn sie Tänzerinnen der in Rede stehenden Gattung gestalteten, zugrunde gelegt wurden. Figuren von Tänzerinnen, die im wesentlichen denen der neu-attischen Reliefs entsprechen, sind auf Münzen von Abdera nachweisbar, deren Prägung in das 5. Jahrhundert v. Chr. hinaufreicht. Es beweist dies, daß derartige Typen spätestens schon gegen Ende dieses Jahrhunderts vorhanden waren. Wir dürfen mit Sicherheit annehmen, daß die Tänze von Karyai einen streng typischen Charakter hatten und demnach Motive darboten, die sich, plastisch dargestellt, vortrefflich in

ein tektonisches Ensemble einfügen ließen. Hieraus erklärt es sich, daß diese Motive von den antiken Künstlern auch zur Darstellung weiblicher Figuren verwendet wurden, die als tragende Glieder in die Architektur eingriffen, und daß die Griechen solche Figuren als Karyatiden bezeichneten.

Zoega I 21. Visconti Mus. Pio-Cl. III Tav. b II 4 p. 257. Vgl. Welcker alte Denkm. II p. 146ff. Braun Ruinen und Museen p. 668 n. 49, p. 696. Stephani Nimbus und Strahlenkranz p. (471) 111 Anm. 2; Compte-rendu pour 1865 p. 60 n. 3, p. 63ff. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 97 n. 21. Arch. Anzeiger VIII 1893 p. 76. Furtwängler Meisterwerke p. 202. Bonner Jahrbücher XCVI, XCVII 1895 p. 60. Lützow Zeitschrift für bildende Kunst n. F. VI 1895 p. 36—40. Vgl. Ausonia IV 1909 p. 258f. Fig. 10. — Die Münzen von Abdera sind zuletzt behandelt in der Ἐφημερὶς ἀρχ. 1889 T. II 21, 22 p. 99—101.

Da es in Rom nur wenige etruskische Urnen gibt, mag man noch einen Blick auf die vier in diesem Zimmer aufgestellten Exemplare dieser Gattung (n. 1868—1871) werfen. Die viereckigen, mit Reliefs verzierten etruskischen Aschenurnen sind in der zweiten Hälfte des dritten und im 2. Jahrhundert v. Chr. gearbeitet und, von vereinzelten Ausnahmen abgesehen, mehr oder minder untergeordnete Handwerksprodukte. Die Reliefs der Behälter behandeln vorwiegend Szenen aus dem hellenischen Mythos. Auch ihre Kompositionen scheinen in der Hauptsache auf griechische Vorbilder zurückzugehen. Doch zeigt die Ausführung, besonders in der Wiedergabe der Gesichter und der Tracht, mancherlei nationale Züge und sind in die griechischen Kompositionen vielfach Gestalten aus der etruskischen Dämonologie eingefügt. Auf den Deckeln sind die Porträtfiguren der Personen gelagert, deren Reste in den Urnen geborgen waren. Die Köpfe zeigen häufig eine höchst lebendige Charakteristik und erwecken den Eindruck wohl getroffener Porträts, wogegen die Körper in der Regel vernachlässigt und bisweilen in widerwärtiger Weise verkürzt sind. Die vier in der Villa Albani befindlichen Exemplare scheinen aus Volterra zu stammen, da sie aus dem Alabaster bestehen, der in der Umgegend dieser Stadt gebrochen wird.

1868 (992) **Entführung der Helena.**

Links das troische Schiff, in dem sich ein phrygisch gekleideter Matrose befindet. Neben dem Schiffe sitzt auf einem Sessel Paris, Helena erwartend. Zwei Diener tragen einen aus dem Hause des Menelaos geraubten Krater nach dem Schiffe. Weiter rechts sieht man Helena, wie sie, sich sträubend, von zwei Troern dem Paris zugeführt wird. Hinter dieser Gruppe schreitet ein anderer Genosse des Paris, ein Steuerruder in der L.

Brunn i rilievi delle urne etrusche I T. 18, 4.

1869 (981) **Kampf zwischen Kentauren und Lapithen.**

Zoega I p. 182. Braun Ruinen und Museen p. 670. Koerte i rilievi delle urne etrusche II p. 162, 26.

1870 (978) **Orestes auf dem delphischen Altare.**

Orest, der sich, das gezogene Schwert in der R., mit dem einen Knie auf den Altar stützt, wird von fünf teils mit Fackeln, teils mit Schwertern bewehrten Furien angegriffen. Links neben dem Altare sieht man Pylades, wie er heftig bewegt vor den andringenden Furien zurückweicht.

Brunn i rilievi delle urne etrusche I T. 83, 17.

1871 (968) **Sogenannter Echetlos.**

Eine attische Legende berichtete, daß während der Schlacht von Marathon Echetlos oder Echetlaios, vermutlich ein Heros, der von alters her in der Tetrapolis verehrt wurde, aus der Erde auftauchte, mit einer Pflugschar zahlreiche Perser niederschlug und dann verschwand. Nach dieser Legende wurde er von Polygnot, als dieser die Stoa poikile ausmalte, in das Bild der Marathonschlacht eingefügt. Da es bewiesen ist, daß die Bildner der etruskischen Urnen vielfach Motive aus der polygnotischen Malerei entlehnten, so dürfen wir in der Hauptfigur des Albanischen Exemplares einen Ableger des in der athenischen Stoa dargestellten Echetlos oder Echetlaios erkennen. Daß die Etrusker diese Figur in attischem Sinne auffaßten, scheint wenig glaublich. Vielmehr werden sie darunter einen in ihrem eigenen Glauben wurzelnden Todesdämon verstanden haben.

Zoega I 40. Inghirami monum. etruschi I 2 T. XIII. Vgl. Ann. dell' Inst. 1837 p. 264ff. Gerhard Prodromus p. 41 Anm. 112. Robert die Marathonschlacht in der Poikile (18. Hallisches Winckelmannsprogramm) p. 32—35. Die Literatur über Echetlos: Roscher Lexikon I p. 1212.

Drittes Zimmer nach der Gartenseite:

1872 (994) **Fragment eines kolossalen Reliefs, Antinoos.**

Gefunden 1735 in der tiburtiner Villa des Hadrian (Ficoroni bei Fea misc. I p. CXXXXIII n. 51). Ergänzt der Daumen, Zeige- und Mittelfinger der r. Hand, beinahe die ganze l. Hand mit dem Kranze, der unterste Streifen des vom Gewande bedeckten Körpers und der größte Teil des Grundes.

Da sich über dem antiken Stücke der l. Hand ein Band erhalten hat, scheint der Ergänzer diese Hand richtig mit einem Kranze ausgestattet zu haben. Doch ist hiermit für die Erklärung nur wenig geholfen; denn wir wissen nicht einmal, ob Antinoos auf dem Relief allein dargestellt oder mit einer oder mehreren anderen Figuren gruppiert war. Das Relief gehört zu den am besten ausgeführten Skulpturen, die sich aus hadrianischer Zeit erhalten haben, und offenbart in der bezeichnendsten Weise die Vorzüge wie die Mängel der damaligen Plastik. Die Körperformen und der geistige Charakter, die dem Antinoos zu eigen waren (vgl. n. 289, 294, 1152), sind vortrefflich wiedergegeben. Die Ausführung ist sorgfältig und elegant, entbehrt aber, namentlich in der Behandlung des Nackten, der Frische. Um den Transport zu erleichtern, ist das Relief auf der Rückseite ausgehöhlt.

Borioni collectania antiquitatum romanarum (Romae 1736) T. IX (hier unrestauriert). Winckelmann mon. ant. ined. T. 180, II p. 235—237. Penna viaggio pittorico della villa Adriana III 55. Dietrichson Antinoos pl. V 12, p. 189 n. 21. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 85 Fig. 89. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 368. Ausonia III 1908 p. 12ff. Fig. 1. Hekler Bildniskunst der Griechen u. Römer p. XLI T. 256. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1663.

1873 (997) **Statuette einer Paniska.**

Ergänzt die Hörner — die jedoch durch die erhaltenen Ansätze gesichert sind —, die Spitzen der Ohren, der l. Vorderarm mit Hand und Flöte, die r. Hand, der ganze l. und der halbe r. Unterschenkel, der untere Teil des Stammes und die Plinthe. Das Gesicht ist von moderner Hand leicht übergangen.

Die Statuette scheint ein vortreffliches Original aus hellenistischer Zeit wiederzugeben. Der Übergang des halbreifen Mädchenkörpers in die Ziegenbeine ist auf das gelungenste vermittelt und die Stelle, an der die Verbindung der beiden Formen am schwierigsten war, in geschickter Weise durch die umgeschlagene Nebris verdeckt. Die Stellung der Beine wie des Kopfes vergegenwärtigt deutlich die tierische Seite in der Natur der Paniskin. Man sieht es ihr an, daß sie imstande ist zu bocken und von ihren Hörnern Gebrauch zu machen. Nach den aufgeblähten Backen hat der Ergänzer die Hände richtig mit Flöten ausgestattet.

Clarac IV pl. 727 n. 1732. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 391. Roscher mythol. Lexikon III p. 1436 Abb. 15. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1508. Vgl. auch Ann. dell' Inst. 1846 p. 240.

Der Hauptsaal.

1874 (1019) **Männliche Statue als Zeus ergänzt.**

Nach Clarac Text III p. 34 gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 162). Ergänzt der r. Arm mit dem Stabe, die l. Hand mit dem Blitze, allerlei Stücke an dem Gewande, der r. Unterschenkel von etwas unter dem Gewande abwärts, der l. Unterschenkel vom Knie an, die Plinthe mit dem Adler und dem unteren Drittel des Stammes. Der Kopf (erg. die Nase und die Mitte der Oberlippe) ist antik aber nicht zugehörig. Er ist im Vergleich mit dem Körper zu klein.

Die Figur, deren Typus nur äußerst selten zur Darstellung des Iuppiter, sehr häufig aber für die eines Kaisers oder kaiserlichen Prinzen verwendet wurde, erinnert in der Anordnung des Gewandes wie in der Behandlung der Falten an die im Museo Boncompagni-Ludovisi befindliche Gruppe des Menelaos (n. 1314). Der nicht zu dem Körper gehörige Kopf zeigt im Vergleich mit anderen von der griechisch-römischen Kunst reproduzierten Zeustypen (vgl. n. 243, 288) einen sanfteren Ausdruck und einen ruhigeren Fall des Haares.

Clarac III p. 401 n. 678A. Overbeck Kunstmythologie II p. 141 Fig. 15; vgl. p. 88 n. 21, p. 140 n. 40. Über den Typus des Körpers vgl. zuletzt Pauly-Wissowa Realenzyklopädie VII 2 p. 2373ff.

1875 (1018) **Hochrelief, Getreideverteilung des Antoninus Pius.**

Ergänzt an dem Kopfe des Kaisers die Nase und der Hals; von seinem Körper ist antik nur ein Teil des Oberkörpers, an dem aber wieder viele Falten ergänzt sind. Ergänzt ferner der Knopf auf der Sesselecke, ein Bein des Sessels und der Schemel; an der hinter dem Kaiser stehenden

Göttin der Kopf und das Attribut, das sie in der L. hält, abgesehen von dem unteren zwischen den Fingern befindlichen Ende, ein Teil dieser Finger und viele Falten, an der amazonenartigen Figur die Nase, die l. Hand, zwei Finger der R., ein Stück des Wehrgehänges; endlich sehr viele Teile des Reliefgrundes und des Podium, von dem nur rechts ein Stück mit sieben Knöpfen antik ist. Der Kopf des Kaisers gehört offenbar nicht ursprünglich zu dem Relief; er hat kleinere Gesichtszüge als der Kopf der Roma oder Virtus, und die Augensterne sind bei ihm eingegraben, dort nicht.

Die Bedeutung des auf der l. Seite unvollständigen Reliefs ergibt sich aus Münzbildern. Ein Kaiser ist dargestellt, wie er, auf einer Sella curulis thronend, eine außerordentliche Getreideverteilung (congiarium) vornimmt. Die hinter dem Kaiser auf dem Podium stehende weibliche Figur ist für Abundantia oder Felicitas zu erklären. Der Ergänzer hat ihr einen Caduceus in die Hand gegeben in Rücksicht auf das erhaltene Ende des Attributes in der L., das tatsächlich gerade ist, nicht gekrümmt, wie in der vorigen Auflage dieses Buches angegeben war; auch spricht das Vorhandensein von zwei getrennten Ansatzspuren an der l. Schulter gegen die Annahme, das Attribut sei vielmehr ein Füllhorn gewesen. Hinter dieser Göttin steht eine amazonenartige Gestalt, die Dea Roma oder Virtus, die Göttin der männlichen Tüchtigkeit (vgl. n. 894, 895). Unbehelmt und im Begriff, ihr Wehrgehänge von der Schulter abzunehmen, vergegenwärtigt sie die friedliche Gesinnung des Kaisers. Sie verdeckt mit ihrem Körper zum Teil einen Dreifuß. Auf der fehlenden l. Seite der Platte waren die Empfänger der kaiserlichen Spende dargestellt.

Mon. dell' Inst. IV 4, Ann. 1844 p. 155—160. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 644 n. 31. Purgold Archäolog. Bemerkungen zu Claudian und Sidonius p. 27 Anm. 3. Bernoulli röm. Ikonographie II 2 p. 146 n. 78.

1876 (1014) **Relief, die delischen Gottheiten.**

Ergänzt ein Stück des links befindlichen Pfeilers, an der Figur der Leto die r. Hand, der r. Ellenbogen, der unter dem r. Ellenbogen herabfallende Teil des Mantels, ein großes Stück des Unterkörpers von der r. Hüfte bis zu den Knien, an Artemis einige Finger und die Fackel von der Hand aufwärts — doch ist die Flamme antik —, an Apoll die Nasenspitze, die r. Hand und ein Teil des r. Unterarmes, an Nike die Nasenspitze, der größte Teil der l. Hand und Splitter der Flügel, endlich Stücke der Basis.

Apoll schreitet vorwärts in Kitharödentracht, mit der L. die Kithara rührend, und streckt mit der R. eine Schale nach der vor ihr stehenden Nike aus, die ihm aus hoch erhobenem Kruge zur Spende eingießt. Hinter Apoll wandeln seine Schwester Artemis, in der L. eine Fackel haltend, und seine Mutter Leto, ein Zepter in der L. Neben der Siegesgöttin steht eine mit den Figuren der drei Horen oder Chariten geschmückte Basis, hinter Leto ein Pfeiler, der einen Dreifuß trägt. Der Hintergrund wird von einem über eine Umfassungsmauer aufragenden korinthischen Tempel gebildet, auf dessen Fries ein Wagenrennen dargestellt ist und in dem man nicht ohne Wahrscheinlichkeit eine freie Wiedergabe des delphischen Heiligtumes erkannt hat. Die zierliche archaische Formengebung, die wir an den

vier Götterfiguren wahrnehmen, war nicht die dem ausführenden Bildhauer geläufige, sondern ist eine künstlich nachgeahmte. In der Behandlung des die Artemis umwallenden Mantels ist er unwillkürlich in einen freieren Stil verfallen. Außerdem zeigt der im Hintergrunde befindliche Tempel eine korinthische Säulenordnung, die bekanntlich erst nach Abschluß der archaischen Periode zur Ausbildung kam. Die Frage, ob der Bildhauer bei der Darstellung der vier Götterfiguren ein Original fortgeschrittenen, archaischen Stiles benutzte, etwa ein Votivrelief, das ein bei den Pythien siegreicher Kitharöde in dem vorgerückten 5. Jahrhundert v. Chr. gestiftet hatte und auf dem statt des sterblichen Siegers der den Sieg verleihende Gott dargestellt war, läßt sich mit den uns gegenwärtig zu Gebote stehenden Mitteln nicht entscheiden.

Zoega II 99. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XXXIV. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 344a. Weiteres bei O. Jahn griechische Bilderchroniken p. 45—50, Stephani compte-rendu pour 1873 p. 218ff., Overbeck Kunstmythologie IV p. 259ff. Vgl. Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII 1890 p. 24—27. Barracco et Helbig la collection Barracco pl. XXXIIIa p. 34. Archäol. Anzeiger IX 1894 p. 27. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 652—653. Jahrbuch d. arch. Inst. XXI 1906 p. 77ff., XXII 1907 p. 6ff.

1877 (1013) Hochrelief, Jüngling neben Roß.

Ergänzt an dem Jüngling der Kopf, der die Züge des Antinoos zeigt, der Hals, der r. Arm, der l. Fuß, an dem Pferde Kopf und Hals, das Knie des r. Vorderbeines, die untere Hälfte des r. Hinterbeines, außerdem der ganze architektonische Hintergrund mit Ausnahme eines links unter dem Hinterteile des Pferdes erhaltenen Stückes und der unteren Hälfte des rechts befindlichen Pilasters.

Vor einer durch kannellierte Pfeiler gegliederten Mauer steht ein junger kräftiger Mann neben seinem Pferde, mit der L. einen Stab oder einen Speer schulternd; die vorgestreckte R. scheint den aus Metall gearbeiteten Zügel gehalten zu haben. Der in flachstem Relief wiedergegebene längliche Gegenstand, der in beinahe horizontaler Richtung hinter dem Rücken des Mannes hervorragt, ist das untere Ende der Schwertscheide. Das Relief diente vermutlich zur Verzierung eines Grabmales und stellt den Verstorbenen als Heros dar. Die Figur des jungen Mannes erinnert in der Anlage an den polykletischen Doryphoros (vgl. n. 45), die Weise, wie sie mit dem Pferde zusammengestellt ist, an eine Gruppe auf einem zu Argos gefundenen Marmorrelief, sowie auf einer ebenda gefundenen Tonlampe aus römischer Zeit. Ein ähnliches Relief war an einem Grabmonumente angebracht, das an der Via Tiburtina stand und daselbst von Bartoli gezeichnet wurde. Die Behauptung, daß dieses Relief mit dem unserigen identisch sei, ist irrtümlich. Der Jüngling und das Pferd sind darauf anders gerichtet und gestellt. Vgl. auch n. 1714. Die häufige Wiederholung dieser Gruppierung, insbesondere ihr Vorkommen auf den beiden Monumenten in Argos hat einige Gelehrte zu dem Schlusse geführt, auch der Doryphoros des Polyklet, das unverkenn-

bare Vorbild der Jünglings-Figur in den verschiedenen Gruppen, sei einst mit einem Pferde gruppiert gewesen. Zweifellos aber ist der Doryphoros in den uns erhaltenen Kopien so in sich abgeschlossen, daß man unmöglich annehmen kann, er habe jemals im Zusammenhange mit einer anderen Gestalt gestanden. Der Zügel des Pferdes müßte notwendigerweise von der R. gehalten werden; diese aber würde, wenn sie wirklich damit betraut gewesen wäre, gewiß nicht so untätig herabhängen, wie an allen Kopien der Statue, vor allem auch auf der Gemme des Berliner Museums, die wir im I. Bande auf p. 31 als Fig. 3 abgebildet haben. Anzunehmen, daß in all diesen Fällen das Original zum Zweck der Vereinfachung abgeändert sei, wäre eine bedenkliche Ausflucht. Man wird der Wahrheit näher kommen, wenn man voraussetzt, die berühmte Figur des Doryphoros sei in Argos selbst einmal zu einer Reliefkomposition verwendet worden, auf der ein Jüngling mit einem Pferde dargestellt werden sollte, am ehesten wohl für ein Grabrelief (vgl. Paus. I 2, 3), und von diesem wären alle oben genannten späteren Reliefs abhängig zu denken.

Mahler Polyklet p. 38ff. Fig. 7. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 643 n. 30. Friedländer de operibus anaglyphis in mon. sepulcr. graecis p. 43 § 3. Dietrichson Antinoos p. 192. Furtwängler Sammlung Sabouroff I Einleitung zu den Skulpturen p. 36ff. Jahreshefte d. österr. archäol. Inst. XII 1909 p. 109 (ebenda Abb. 61 die Lampe aus Argos). Papers of the British school at Rome V 4 (1910) p. 194 F II (das Relief wird hier verwechselt mit n. 1895a). Das Grabrelief von Argos: Friederichs-Wolters Bausteine n. 504. Furtwängler Meisterwerke p. 423. Das Grabmonument an der Via Tiburtina: Bartoli antichi sepolcri T. XLVII. Zu der Darstellung junger Männer neben ihren Pferden auf Grabmälern vgl. Watzinger de vasculis pictis tarentinis p. 26, 11. Pagenstecher unteritalische Grabdenkmäler p. 89f., p. 97f.

1878 (1012) **Statue der Pallas.**

Nach Clarac Text III p. 189 gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian (Winnefeld die Villa des Hadrian p. 163). Ergänzt an der Fellmütze der vordere Teil des Schnauzenstückes, ferner die Nase, die Lippen, der ganze Hinterkopf bis zum Kappenrande, der r. Arm nebst der r. Schulter, der l. Vorderarm, die vorderen Teile des l. Fußes, allerlei Stücke an der Aigis und an den Gewändern, der größte Teil der Plinthe.

Der Kopf ist in den Halsausschnitt eingelassen; ein kleiner Spalt, der ringsum offen blieb, ist mit Gips ausgefüllt worden. Immerhin paßt der untere Abschnitt des Halsstückes so gut in den Ausschnitt hinein, daß die Zugehörigkeit des Kopfes zu dem Körper danach sehr wahrscheinlich ist; aber man wird gut tun, sich gegenwärtig zu halten, daß sie nicht absolut sicher ist, um so mehr als die Halsgrube etwas verschoben über der Brust zu sitzen scheint und Kopf und Körper in stilistischer Hinsicht nicht ohne weiteres übereinstimmen. Der Körper findet seine nächsten Parallelen unter attischen Werken aus dem dritten Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr. Niemand wird zweifeln, daß wir den Meister seines Originals unter den Genossen des Pheidias zu suchen haben zu der Zeit, als an den entwickeltsten Metopen und dem Friese des Parthenon gearbeitet wurde, während der Kopf, wie man ihn auch beurteilen mag, mit Werken dieser Schule unmöglich in Be-

ziehung gebracht werden kann. Man hat diesen Gegensatz auf verschiedene Weise zu erklären gesucht, entweder indem man das Werk einem unselbständigen Künstler zuschrieb, der verschiedenen Einflüssen unterlag, oder indem man das Original dem jungen Agorakritos zuteilte, der erst, nachdem er zu einer gewissen Selbständigkeit gelangt sei, sich dem Kreise des Pheidias angeschlossen habe. Beide Annahmen schweben vollkommen in der Luft. Man hat den Kopf mit einigen Typen zusammengestellt, in denen ein Gelehrter die Richtung des Kalamis zu erkennen geglaubt hat (vgl. n. 859). Weit überzeugender erscheint uns die Verwandtschaft des Kopfes mit dem sogenannten kasseler Apollon und ähnlichen Werken (n. 1108,1029 u. 9). Der Eindruck der Statue wird dadurch verkümmert, daß der Ergänzer den aus dem Gewande hervorgehenden r. Oberarm etwas zu lang gebildet hat. Der r. Arm war auf einen Speer gestützt; die l. Hand hielt ein anderes Attribut, eine Schale oder eine Eule. Daß der Kopf nicht, wie früher angenommen wurde, mit den Exuvien eines Löwen sondern eines Wolfes oder Hundes bedeckt ist, ergibt sich daraus, daß der erhaltene Teil des Schnauzenstückes auf einen spitzen Auslauf schließen läßt. Man hat demnach mit Recht in diesem Attribute die Hadeskappe (*Ἅϊδος κυνέη*) erkannt, die bisweilen von der alten Kunst als aus einem Hundsfelle bestehend charakterisiert wurde, und hieraus gefolgert, daß der uns beschäftigende Typus durch einen Kultus bestimmt sein müsse, in dem Athena in enger Beziehung zu Hades stand. Es war dies der Fall in einem alten bei Koroneia gelegenen Heiligtume, in dem Athena Itonia und Hades nebeneinander verehrt wurden. Dieses Heiligtum enthielt Statuen der beiden Gottheiten, die von Agorakritos, dem bekannten Schüler des Pheidias, gearbeitet waren. Man ist dadurch auf die naheliegende, aber keineswegs bündige Vermutung geführt worden, das Original der Albanischen Statue sei die Athena Itonia des Agorakritos gewesen (vgl. das oben Bemerkte).

Clarac III pl. 472 n. 898B. Braun Vorschule zur Kunstmythologie T. 70. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums p. 215 Fig. 169, p. 216 Fig. 170. Roscher mythol. Lexikon I p. 696—697. Furtwängler Meisterwerke p. 112f. Fig. 19, 20, p. 737, p. 742. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 220. Der Kopf: Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 1113, 1114. Vgl. Friederichs-Wolters Bausteine n. 524. Athen. Mitth. XV 1890 p. 30. Amelung Florentiner Antiken p. 9ff.; Führer durch die Antiken in Florenz p. 264. Furtwängler Statuenkopien im Altertum p. 54f.

1879 (1009) Relief, Daidalos und Ikaros.

Die antiken Bestandteile wurden mit Fragmenten anderer Reliefs, u. a. mit n. 376, an dem nach dem Circus maximus gerichteten Abhange des Palatin gefunden. Offenbar waren diese Reliefs in die Wände eines zu den Kaiserpalästen gehörigen Raumes eingelassen (Bull. dell' Inst. 1870 p. 65—66). Antik sind nur der r. Fuß des Daidalos, das untere Ende der Stütze seines Arbeitstisches, ein Stück des darunter befindlichen Fußbodens, die Figur des Ikaros vom oberen Ansatze der Stirn bis zur Mitte des r. Oberschenkels und bis zum l. Knie — abgesehen von der Nase, dem l. Auge, dem r. Arme und der l. Hand —, der dem Körper benachbarte Teil des l. Flügels, der obere Teil des Pfeilers, auf den der l. Ellenbogen

des Ikaros gestützt ist, ein Stück des neben ihm auf dem Boden stehenden Flügels und der den Hintergrund bildenden Mauer. Doch ist die Ergänzung nach einer in derselben Villa befindlichen, besser erhaltenen Wiederholung (n. 1892) ausgeführt und demnach im ganzen gewiß richtig.

Das Relief, das auf ein ausgezeichnetes Original schließen läßt, vergegenwärtigt in der treffendsten Weise die verschiedene Individualität der beiden dargestellten Persönlichkeiten. Daidalos arbeitet an den Flügeln, die ihn aus seinem Gefängnisse, dem kretischen Labyrinth, in sein Vaterland zurücktragen sollen. Einen scharfen Gegensatz zu dem Ernste, mit dem er in seine Arbeit vertieft ist, bildet die Figur seines Sohnes Ikaros, der, bereits mit den Flügeln ausgerüstet, vor dem Vater steht und mit der R. den in Arbeit befindlichen Flügel stützt. Der gleichgültige Ausdruck und die lässige Haltung des Knaben lassen deutlich erkennen, daß er von der Tragweite des bevorstehenden Unternehmens keine Ahnung hat. Die aus Quadersteinen aufgeführte Mauer veranschaulicht in bezeichnender Weise das Lokal der Handlung und bildet zugleich einen ruhigen, den Bedingungen der Plastik entsprechenden Hintergrund. Man hat die Ausführung des Reliefs der Zeit des Domitian zugeschrieben, da dieser Kaiser den Palast auf dem Palatin nach jener Seite hin ausbauen ließ, auf der man das Fragment des Reliefs gefunden hat (s. oben). Auf der Wiederholung des Reliefs in Villa Albani (n. 1892) fehlen Ikaros die Flügel; dort aber ist der ganze Teil des Grundes oberhalb der Schultern des Knaben mit dessen Kopf modern. Da nun auf einigen Fragmenten dekorativer Tonreliefs aus dem Beginne der Kaiserzeit, die von Wiederholungen der gleichen Darstellung stammen, Ikaros ebenfalls ungeflügelt erscheint, hat man kürzlich geschlossen, daß sich n. 1892 in diesem Punkte auch ursprünglich von n. 1879 unterschieden habe, ohne zu beobachten, daß die Komposition auf den Tonreliefs nicht genau mit der auf den beiden Marmorreliefs übereinstimmt. Dort ist sie in Rücksicht auf den zu füllenden Raum mehr in die Breite als in die Höhe entwickelt. Der Arbeitstisch des Daidalos ist niedriger und weiter nach rechts gerückt; zwischen ihm und Ikaros steht der Flügel, der hier z. T. hinter dem Körper des Knaben verschwindet, vollkommen isoliert am Boden, und *sein* oberes Ende, nicht das des Flügels, an dem Daidalos arbeitet, wird von der Rechten des Ikaros gehalten, dessen Kopf fast bis an den oberen Rand der Platte reicht. Der Künstler konnte ihn also nicht mit Flügeln versehen, da der Raum dafür fehlte, und wir haben die Darstellung dort so zu verstehen, daß Daidalos an den Flügeln für den Sohn arbeitet, der die Tragriemen bereits umgelegt hat. Da nun n. 1892 in seinen erhaltenen Teilen durchaus mit n. 1879 übereinstimmt, haben wir dort ebenso wie hier die Flügel über den Schultern des Knaben zu ergänzen. Durch ihr Fehlen entsteht jetzt infolge des hohen

Formates der Platte eine unerträgliche Leere. Wir müssen es unentschieden lassen, ob das Breit- oder das Hochformat dem ursprünglichen Zustande der Komposition entspricht.

Winckelmann mon. ant. ined. T. 95, II p. 129—130. Millin gal. myth. pl. 130, 488. Hirt Götter und Heroen T. 34, 290. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 198, 702. Braun zwölf Basreliefs T. XII. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XI. Vgl. Winckelmann Gesch. der Kunst VIII 2 § 28. Zoega I p. 207 ff. Ber. d. sächs. Ges. d. Wissenschaften 1861 p. 336 Anm. 162. Roscher mythol. Lexikon I 1 p. 987. Papers of the British school at Rome V 4 (1910) p. 194 F I. Holland die Sage von Daidalos u. Ikaros (Abhandl. im Bericht der Thomas-Schule in Leipzig 1902) p. 4 Anm. 2. — Die Fragmente der Tonreliefs: von Rohden-Winnefeld Architekt. röm. Tonreliefs d. Kaiserzeit p. 113 f.

1880 (1008) **Relief, Herakles und die Hesperiden.**

Es befand sich im 16. Jahrhundert auf dem Monte Giordano, wo es von Pighius gezeichnet wurde (Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1868 p. 183 n. 39). Ergänzt der oberste Streifen und das l. Drittel der Platte, derartig daß die Krone des Baumes von der Schlangenwindung aufwärts und beinahe die ganze links befindliche Hesperide von moderner Hand herrühren. Antik ist von dieser Figur nur der l. Fuß nebst dem ihn umgebenden Gewande. Außerdem sind ergänzt an dem Herakles das ganze Gesicht mit dem Ohr und einem Teil der Haare; an der rechts stehenden Hesperide die Nase, ein großer Teil der Finger der r. Hand, die l. Brust mit den Falten des Mantels daneben und auf dem Unterarm, ein Falte darunter, Teile der Finger der l. Hand und das Vorderteil des l. Fußes; endlich viele Teile des Felsbodens und ein Streifen rechts von der r. Hesperide.

Das vortrefflich komponierte Relief, das auf ein attisches Original aus dem Ende des 5. oder dem Anfange des 4. Jahrhunderts zurückzugehen scheint, stellt eine besonders in Attika geläufige Version des Hesperidenmythos dar, eine Version, nach der sich Herakles nicht mit Gewalt, sondern im Einverständnis mit den Töchtern des Atlas der goldenen Äpfel bemächtigte. Der Held sitzt in bequemer Haltung auf einem Felsblock, über den sein Löwenfell gebreitet ist, und unterhält sich mit der vor ihm stehenden Hesperide. Er stützt dabei die r. Achsel auf seine Keule, während er mit der L. lässig seinen Köcher an dem Bande hält. Angesichts der vertraulichen Weise, in der die Hesperide mit dem Jüngling verkehrt, empfängt man den Eindruck, daß sie ihm den Apfelzweig, den sie mit dem l. Arme an sich drückt, nicht vorenthalten wird. Von der Schlange, die den Baum hütet, droht dem Helden keine Gefahr; denn sie hängt, vielleicht durch ein Zaubermittel eingeschläfert, bewegungslos an den Ästen. Wahrscheinlich lag der ursprüngliche obere Rand des Reliefs dicht über dem Schlangenhalse. Das Schema der Komposition mittels dreier Figuren entspricht demjenigen der Reliefs n. 1154, 1398, 1883 u. 1908, ist hier aber freier behandelt.

Beger Hercules ethnicorum (1705) T. 12 (hier unrestauriert nach der Zeichnung des Pighius). Zoega II 64. Braun zwölf Basreliefs T. XI. Vgl. Gerhard gesammelte akad. Abhandlungen I p. 52 n. 5, p. 83. Braun Ruinen und Museen p. 646 n. 35. Ann. dell' Inst. 1871 p. 154. Roscher mythol. Lexikon I p. 2227—2228. Abhandl. des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII 1890 p. 134 Anm. 1. Röm. Mitteilungen IX 1894 p. 72. Über ein Mosaikrelief, das nach dem albanischen Exemplare gefälscht zu sein scheint: Bull. de la société des antiquaries de France 1894 p. 85.

Das folgende Zimmer.

1881 (1034) Herme des Theophrastos.

Nach Ligorio gefunden in der Villa des Cassius bei Tivoli, von wo sie nach Rom in die casa de' Pichi gebracht wurde. Im 16. Jahrhundert befand sie sich im Palazzo Massimi; später gelangte sie nach England in den Besitz des Dr. Mead, aus dessen Nachlaß sie vom Kardinal Albani erworben wurde (Röm. Mitteil. XVI 1901 p. 161 n. 17). Modern nur ein Splitter am Rande des l. Ohres.

Nach der auf dem Schafte angebrachten Inschrift ist dargestellt „Theophrastos der Sohn des Melantas aus Eresos" (auf Lesbos), der Nachfolger des Aristoteles in der Leitung der peripatetischen Schule († 287 v. Chr.). Wir sehen einen stattlichen Kopf mit überlegenem Lächeln, wie er für einen wohlsituierten und selbstbewußten Professor passen würde. Das Porträt beweist, daß Theophrast sein Gesicht nicht rasierte, wie es zur Zeit Alexanders des Großen Mode zu werden anfing, sondern, der älteren Sitte entsprechend, einen Vollbart trug, eine Tatsache, die bei den Untersuchungen über verschiedene strittige Porträts der hellenistischen Zeit Beachtung verdient. Die Ausführung ist fein aber etwas trocken.

Visconti Iconografia greca I T. XXI 1, 2 p. 245. Schuster über die erhaltenen Porträts der griechischen Philosophen T. III 4 p. 19. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1764 Fig. 1848. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 231, 232. Theophrasts Charaktere, Ausgabe d. philosoph. Gesellschaft Leipzigs (1897) Titelbild. Bernoulli griech. Ikonographie II T. XIII p. 99f. Furtwängler-Sieveking Anhang zu Christ griech. Literaturgeschichte (4. Aufl.) p. 993 n. 33 mit Abb. Hekler Bildniskunst der Griechen und Römer p. XXIV T. 96a. Die ältere Literatur im Corpus inscr. graec. III n. 6064 und Röm. Mitteil. a. oben a. O. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 651 n. 39. Berichte der sächs. Ges. d. Wissenschaften 1878 p. 137.

1882 (1033) Angeblicher Kopf der Sappho.

Ergänzt die Nasenspitze, der untere Teil des Halses, die Herme. Die Oberfläche hat durch rücksichtsloses Abputzen stark gelitten.

Dieser Typus gilt in der Regel für ein frei erfundenes Porträt der lesbischen Dichterin Sappho, weil auf Münzen von Mytilene, deren Prägung wenigstens zum Teil vor die Zeit Alexanders des Großen fällt, ein ihm in allem Wesentlichen entsprechender Kopf dargestellt ist, der bis vor kurzem allgemein auf Sappho gedeutet wurde. Diese Deutung schien um so glaublicher, als der Charakter des Albanischen Exemplares in der Tat vortrefflich zu dem Bilde stimmt, unter dem uns die lesbische Dichterin in ihren Gedichten wie in der sicher beglaubigten Überlieferung entgegentritt. Der tiefe Schädel und die energischen Formen des Gesichtes bekunden eine ungewöhnliche Kraft des Fühlens, Wollens und Könnens. Der ernste Ausdruck wird durch den sehnsüchtigen Blick der mandelförmigen Augen gemildert, von denen das linke etwas weniger geöffnet erscheint als das rechte. Das massige Kinn und die volle Unterlippe deuten auf eine stark entwickelte Sinnlichkeit. Ein Gelehrter versuchte sogar nachzuweisen, daß die Münzbilder und der Marmorkopf auf die Sapphostatue des Silanion, eines im 4. Jahrhundert v. Chr. tätigen attischen Bildhauers zurückgehen.

Doch deutet der Stil des Kopfes noch auf die Übergangszeit vom 5. zum 4. Jahrhundert, und es fehlen entscheidende Züge künstlerischer Verwandtschaft zwischen dem Kopfe und dem einzigen Werke, das wir mit Wahrscheinlichkeit auf Silanion zurückführen können, dem Porträt des Platon (n. 261). Anderseits ist die Vermutung, daß Sappho dargestellt sei, neuerdings durch einen gewichtigen Einwand in Frage gestellt worden. Es fehlt an jeglicher Analogie dafür, daß auf hellenischen Münzen vor der Alexanderepoche Porträts berühmter Personen dargestellt worden seien. Hiernach scheint es, daß der in Rede stehende Münztypus nicht auf Sappho, sondern in anderer Weise, etwa auf Aphrodite oder eine ihr verwandte Göttin, zu deuten sei. Dem Marmorkopfe dagegen hat man den individuellen Charakter mit Unrecht abgestritten.

Jahrbuch des arch. Instituts V 1890 T. 3 p. 151 ff. Arndt-Bruckmann griechische und römische Porträts n. 147, 148. Overbeck Geschichte der griech. Plastik II⁴ p. 13 Fig. 136. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 345 Fig. 176. Bernoulli griech. Ikonographie I p. 65 Abb. 10, p. 66 ff. Vgl. Furtwängler Meisterwerke p. 103. Bulletin de corresp. hellénique XX 1896 p. 455 ff. Revue archéologique XXXIX 1901 p. 301 ff. Jahrbuch d. arch. Inst XVII 1902 p. 76 Anm 6. — Zwei Wiederholungen des Typus befinden sich hierselbst im Bigliardo bezeichnet mit n. 332 u. 333. Beide waren ursprünglich rücklings verbunden und bildeten so eine Doppelherme; man hat daraus mit Unrecht geschlossen, daß zwei verschiendene Personen dargestellt sein müßten vgl. n. 402 u. 1094).

1883 (1031) Relief, Orpheus und Eurydike.

Ergänzt beide Füße des Orpheus, der r. Fuß der Eurydike, der halbe r. Vorderarm und die r. Wade des Hermes. Wie sich aus anderen Wiederholungen ergibt, an denen die r. Hand des Hermes erhalten ist, hat der Ergänzer das ursprüngliche Motiv dieser Hand richtig getroffen; nur hätte er sie nach den Gesetzen, die für das Relief der griechischen Blütezeit maßgebend waren (vgl. n. 1861), beträchtlich flacher behandeln müssen. Pentelischer Marmor.

Wie die Sage berichtet, stieg Orpheus, nachdem er seine Gattin Eurydike verloren, in den Hades hinab, rührte die Herrscher der Unterwelt durch seine Musik und erhielt von ihnen die Erlaubnis, die Gattin auf die Oberwelt zurückzuführen, jedoch unter der Bedingung, daß er sich nicht nach ihr umsehe, bis er die Schwelle des Hades überschrittten habe. Von Sehnsucht überwältigt, fehlte Orpheus gegen diese Bedingung, und hiermit war Eurydike wiederum den Unterirdischen verfallen. Dieser Moment ist auf dem Relief dargestellt. Orpheus, kenntlich durch die Lyra, die er in der L. hält, und durch die thrakische Mütze, hat sich soeben umgesehen. Eurydike legt ihm zärtlich die l. Hand auf die Schulter, während Orpheus im Begriff ist, das Antlitz der geliebten Gattin seinen Blicken zu entschleiern. Aber bereits tritt der Seelenführer Hermes heran und legt seine L. an den r. Arm der Eurydike, um sie wiederum in die Unterwelt hinabzuführen. In der Komposition waltet durchaus der Geist, der für die attische Kunst der perikleischen Zeit bezeichnend ist. Der Affekt ist möglichst gemildert und in den Köpfen kaum angedeutet. Das Verständnis der Handlung wird vorwiegend durch

die ausdrucksvollen Bewegungen vermittelt, die nicht nur den von dem Künstler gewählten Augenblick auf das klarste vergegenwärtigen, sondern auch auf die vorhergehende und nachfolgende Handlung hinweisen. Daß die Wirkung des Reliefs durch malerische Zutaten gesteigert war, ergibt sich besonders aus den von den Stiefeln des Orpheus herabfallenden Lappen, die nur mit leisen Meißelstrichen umrissen sind und offenbar durch Bemalung einen deutlichen Ausdruck erhielten; auch das Band, an dem der Hut des Hermes hängt, war einst gemalt. Das Relief ist keine Originalarbeit. Man bemerkt darin mehrere Fehler, wie denn die l. Wade des Hermes verzeichnet, der r. Daumen der Eurydike zu kurz ausgefallen ist. Größeren Anspruch, für ein Original erklärt zu werden, hat ein im Neapler Museum befindliches Exemplar. Es zeigt eine etwas strengere Formengebung und eine frischere Ausführung als das Albanische und entspricht in höherem Grade dem Charakter der durch Pheidias bestimmten, attischen Plastik. Immerhin aber scheint auch unser Exemplar nach dem pentelischen Marmor, in dem es gearbeitet ist, das Werk eines attischen Bildhauers, wenn dieser auch in erheblich späterer Zeit gelebt haben muß; die Glätte und Weichlichkeit seiner Arbeit findet ihre nächsten Parallelen an sogenannten neu-attischen Skulpturen. Zu den Meinungen, die man über die Bestimmung des Originales dieses Reliefs und zweier verwandter Darstellungen (n. 1154 u. 1908) geäußert hat, siehe die Bemerkungen zu n. 1154. Vgl. auch n. 1398.

Zoega I 42. Roscher mythol. Lexikon I 1 p. 1422; III 1 p. 1194ff. Petersen vom alten Rom[4] p. 154f. Abb. 121; ders. ein Werk des Panainos p. 6 Abb. 1b, p. 19ff. Weiteres bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1198 und Abhandlungen des arch.-epigr. Seminars in Wien VIII 1890 p. 130ff. Vgl. Bloch griechischer Wandschmuck p. 5ff. Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 142. Klein Praxiteles p. 95f. Mémoires de l'acad. des inscr. et belles lettres XXXIV 2 p. 325ff. Kekule von Stradonitz die griech. Skulptur (2. Aufl.) p. 176. Buschor erläuternder Text zu Bruckmanns Wandbildern alter Plastik p. 27ff. (der hier geäußerte Zweifel an der Echtheit des Reliefs ist vollkommen unbegründet). Münchener Jahrbuch 1911 II p. 179.

1884 (1040) **Kopf des Sokrates.**

Gefunden 1735 in der angeblichen Villa des Cicero bei Tusculum (Bullettino comunale X 1882 p. 224 n. LXIII). Ergänzt die Herme.

Dieser Kopf ist das bedeutendste Porträt, das sich von Sokrates erhalten hat. Die hohe geistige und moralische Bedeutung des Mannes kommt unter den häßlichen Formen vortrefflich zum Ausdruck, und die kräftige Ausführung sprüht von Leben. Der Stil deutet, vornehmlich in der naturalistischen Behandlung der Haut wie des Haupt- und Barthaares auf ein Original aus der hellenistischen Zeit. Vgl. n. 809—811.

Schuster die erhaltenen Porträts der griech. Philosophen T. I 4 p. 8ff. Baumeister Denkm. d. klass. Altertums III p. 1683 Fig. 1764. Winter-Seemann Kunstgeschichte in Bildern I T. 62, 1. Bernoulli griech. Ikonographie I T. XXIII p. 187 n. 8, p. 195f. Furtwängler-Sieveking Anhang zu Christ griech. Literaturgeschichte[4] p. 992 n. 30. Abhandl. d. preuß. Akad. d. Wissensch. 1908, Kekule von Stradonitz die Bildnisse des Sokrates p. 28ff. Abb. 20, 21; p. 56 n. 22. Hekler Bildniskunst der Griechen und

Römer p. XIII, XV T. 21. Vgl. Welcker alte Denkm. V p. 96. Braun Ruinen und Museen p. 652 n. 40. Beilage 29 zum Jahrgange 1908 d. Münchn. neuest. Nachrichten p. 5f. (Bulle).

1885 (1036) **Kopf des Hippokrates (?).**

Ergänzt die Nasenspitze, der ganze Hinterkopf nebst den Ohren, die Herme.

Die Benennung, die sich auf ein durch koische Münzen bekanntes, inschriftlich bezeichnetes Porträt des Hippokrates gründet, scheint hinlänglich gesichert. Der Kopf darf als der Idealtypus eines geistvollen und wohlwollenden Arztes betrachtet werden. In hohem Grade bezeichnend sind der prüfende Blick und die leicht gehobene Oberlippe, unter der die Zähne sichtbar werden. Man empfängt den Eindruck, als sei der große Arzt beschäftigt, eine Diagnose zu stellen und gebe mit gespannter Aufmerksamkeit auf die Erscheinung acht, die ihn auf die richtige Spur bringt. Die Ausführung ist dürftig und scheint nach den schablonenhaft eingearbeiteten Pupillen frühestens der Zeit der Antonine anzugehören. Da die Tätigkeit des Hippokrates in die letzten Jahrzehnte des 5. und die ersten des 4. Jahrhunderts v. Chr. fiel, der Stil des albanischen Marmors aber ungleich naturalistischer erscheint als der in der damaligen Zeit übliche, so haben wir anzunehmen, daß dieser Kopf ein von der späteren Kunst in naturalistischem Sinne umgearbeitetes Porträt oder einen von ihr frei erfundenen Typus wiedergibt. Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß der Kultus des Hippokrates in hellenistischer Zeit aufkam. Vielleicht dürfen wir die Gestaltung des in Rede stehenden Porträts zu der Einführung dieses Kultus in Beziehung setzen.

Der Bearbeiter dieser Auflage unseres Führers gesteht, den vorstehenden Sätzen, die unverändert aus der vorigen Auflage wiederholt sind, nicht beipflichten zu können. Die Ähnlichkeit des Kopfes mit dem Münzbilde erscheint ihm viel zu allgemein, als daß er eine Beziehung beider auf die gleiche Individualität für statthaft halten könnte.

Baumeister Denkm. d. kl. Altertums I p. 694 Fig. 752. Bernoulli griech. Ikonographie I p. 171f. Abb. 33. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 231, 232. Hekler Bildniskunst der Griechen und Römer T. 96 b. Vgl. Beschreibung Roms III 2 p. 543. Braun Ruinen und Museen p. 653 n. 41. Berichte der sächs. Ges. der Wissenschaften 1865 p. 51—52. Brunn griechische Götterideale p. 105. Der koische Stempel: Imhoof-Blumer Porträtköpfe auf Münzen hellen. Völker T. VIII 30 p. 68. Bernoulli a. a. O. Münztafel II 7, 8. Über den Kultus des Hippokrates: Roscher mythol. Lexikon I 2 p. 2545.

Die an das Hauptgebäude anstoßende Halle.

1886 (103) **Statuette einer tanzenden Bakchantin.**

Ergänzt der Hals, die beiden Arme mit den Becken, das Kopfstück des Tierfelles, der untere Teil des r. Unterschenkels, beinahe die ganze Plinthe. Der Kopf (ergänzt die Nase) ist antik, gehört aber nicht zu der Statue.

Die Figur zeichnet sich durch ihre graziöse Bewegung aus und macht trotz der nachlässigen Ausführung einen sehr anmutigen Ein-

druck. Wie die Arme zu ergänzen sind, ist zweifelhaft. Vielleicht war der l. Arm leicht gekrümmt und über den Kopf erhoben, während der herabgestreckte r. einen gesenkten Thyrsos hielt. Die Motive erinnern an den Torso der Atalante aus dem Ostgiebel des Tempels der Athena Alea zu Tegea, aber dort sind alle Züge großartiger. Immerhin gibt uns das einen Fingerzeig, in welchem Schulzusammenhange wir den Künstler der Bakchantin zu suchen haben. Ein Künstler der römischen Zeit hat das Motiv dieser Figur zur Darstellung der Victoria verwendet. Er wiederholte fast getreu den Körper im Gegensinne, veränderte ein wenig die Stellung der Arme, behielt aber das Pantherfell bei, so wenig es auch zur Siegesgöttin passen mochte.

Clarac IV pl. 694B n. 1656D. Schröder 67. Berliner Winckelmannsprogramm T. III p. 7f. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 680 n. 66. Die Victoria: Beschreibung der antiken Skulpturen zu Berlin n. 5, Schröder a. a. O. T. I, II und Kekule von Stradonitz griech. Skulptur (2. Aufl.) p. 377. — Das Fragment einer mit der Bakchantin augenscheinlich fast ganz übereinstimmenden Figur hat sich im Jahre 1910 zu Ostia am Haupttore des Theaters gefunden (Notizie d. scavi 1910 p. 168 Fig. 1).

Erstes Zimmer nach der Halle.

1887 (131) **Sarkophag, Hochzeit des Peleus und der Thetis.**

Gefunden 1722 in einer nicht weit von dem Grabe der Caecilia Metella gelegenen Vigna.

Peleus und Thetis, diese bräutlich verschleiert, sitzen nebeneinander, während sich ihnen verschiedene Gottheiten mit Hochzeitsgeschenken nahen. Unmittelbar vor dem Paare steht Hephaistos, der in der L. einen Schild hält und mit der R. dem Peleus das sagenberühmte Schwert überreicht; die Stellung der Beine läßt den Gott deutlich als hinkend erkennen. Hinter Hephaistos schreitet Pallas, die einen korinthischen Helm und einen Speer als Geschenke darbringt, dann die Personifikationen der vier Jahreszeiten, jede mit den für sie bezeichnenden Gaben in den Händen (vgl. u. 1825). Ihnen folgt der knabenhaft gebildete Hesperos (der Abendstern), der mit gesenkter Fackel dem hinter ihm wandelnden Hochzeitsgott Hymenaios den Weg beleuchtet. Hymenaios schultert mit der L. die noch nicht angezündete Hochzeitsfackel und hält in der R. einen Krug, der vermutlich als Symbol des Brautbades aufzufassen ist. Die warme Bekleidung des Gottes, die aus einem doppelten Chiton, Mantel, Hosen und Schuhen besteht, deutet, wie es scheint, auf den Winter, der bei den Griechen für die zur Eheschließung geeignetste Jahreszeit galt. Am l. Ende der Darstellung sieht man einen Eros, der bemüht ist, eine widerstrebende Göttin von dem Hochzeitszuge fortzudrängen. Man hat diese schwer zu erklärende Gruppe so gedeutet, daß Hera, nachdem sie die Ehe geschlossen (Iuno pronuba) und den Hochzeitszug zum Hause des Bräutigams geleitet hat (interduca), in dem Augenblicke, da Hymenaios das Brautgemach betritt, von Eros aus der Nähe des Brautpaares entfernt wird. Die Reliefs der Schmalseiten

und des Deckels vergegenwärtigen die Beziehungen, in denen Thetis als Tochter des Nereus zum Meere steht. Die linke Schmalseite zeigt einen Eros, der auf einem Delphin reitet und sich dabei mit einem Sonnenschirm gegen die Strahlen der Sonnen schützt, die rechte Poseidon vor einem Meerdrachen stehend, der Deckel eine Okeanosmaske umgeben von Seeungeheuern. Der Sarkophag gehört zu den besten, die sich erhalten haben. Die Ausführung ist sehr sorgfältig. Die Darstellung der Hauptseite zeichnet sich, obwohl sie der Bildhauer aus entlehnten Motiven zusammengesetzt hat, durch Klarheit der Anordnung wie durch Harmonie der Raumfüllung aus.

Robert die antiken Sarkophagreliefs II T. I p. 2ff. Vgl. Roscher mythol. Lexikon I 2 p. 2733ff.; III 2 p. 1838.

Zweites Zimmer.

1888 (144) **Kolossalstatue des Dionysos.**

Ergänzt der mittlere Teil der Stirnlöckchen, ein Stück der Stirn, die Nase, der untere Teil des Kinnbartes, beide Vorderarme, Splitter am Haupthaare und am Gewande, der größte Teil der Plinthe. Unten mehrfach gebrochen. In der Kehle ein Loch mit Eisenfüllung (Rest eines Stiftes zur Befestigung des Bartes, der demnach schon im Altertum ergänzt oder von Anfang an besonders gearbeitet war). Im Schädel und l. Oberarm fehlen Stücke. Pentelischer Marmor.

Die Statue ist eine getreue in römischer Zeit gearbeitete Kopie nach einem hellenischen Original archaischen Stiles, das vermutlich als Kultusbild gedient hat. Wie stets in der altertümlichen Kunst ist der Gott mit konventionell angeordnetem Haupt- und Barthaar und bekleidet mit dem langen Chiton dargestellt; das Haupthaar fällt an der Rückseite in einem langen Schopfe fast bis zur Taille herab. Den Kopf umgibt weder ein Epheukranz noch eine Binde. Die eine Hand kann beispielshalber einen Kantharos, die andere eine Weinrebe oder einen gesenkten Thyrsos gehalten haben. An dem r. Oberarm hat sich rechts und links von der längslaufenden Öffnung des Ärmels auf den gekräuselten Falten je ein knopfartiger Ansatz erhalten, augenscheinlich beidemal der Rest einer Stütze zur Befestigung eines Attributes.

Winckelmann storia delle arti del disegno trad. Fea I T. XIII p. 181 (Geschichte der Kunst Buch 3 Kap. 2 § 12), III p. 433f. Quatremère de Quincy le Jupiter olympien pl. I 4. Clarac IV pl. 770B n. 1907B. Roscher mythol. Lexikon I p. 1102 Fig. 5. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 683 n. 72.

Drittes Zimmer.

1889 (178) **Relief, Artemis und Matrone.**

Ergänzt sämtliche Ränder bis auf ein kleines Stück des oberen Ablaufs über dem Kopfe der Artemis; ergänzt ferner zwei Dreiecke in dem oberen Teile des Grundes, der l. Arm der stehenden Figur, ihr r. Fuß, der l. Fuß der Artemis und das Vorderteil des r., ein Stück des Gewandsaumes rechts davon. Beide Nasen fehlen. Von der Spitze des zwischen den Figuren im Grunde ergänzten Dreiecks führt ein senkrechter Bruch abwärts; er wird von einem wagrechten Sprunge gekreuzt. Parischer Marmor.

Eine matronale Gestalt steht da, traurig oder nachdenklich, die erhobene R. an das Schulterstück des Mantels legend. Von ihr weg

schreitet Artemis; sie greift mit der R. nach dem über ihren Rücken herabhängenden Köcher; in der l. Hand, in der ein Bohrloch angebracht ist, hielt sie einen aus Metall gearbeiteten Bogen (der von der Hand umschlossene Teil hat sich erhalten; darüber und darunter bemerkt man Spuren von Grünspan). Die Motive erinnern an attische Typen aus den letzten Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts v. Chr. Artemis trägt die Haare in einer Haube geborgen; ihr Mantel ist mit dem ungegürteten Peplos auf den Schultern befestigt. Der Mantel der andern Figur, die den über dem Apoptygma gegürteten Peplos trägt, liegt mit einem Bausche auf der l. Schulter; die R. zieht den andern Zipfel über die andere Schulter (darüber ist im Grunde ein Loch eingebohrt; seine Bestimmung bleibt unklar). Eine bestimmte Erklärung vorzuschlagen scheint bedenklich, da die Darstellung offenbar unvollständig ist. Man hat Leto erkennen wollen, wie sie trauernd über die Beleidigung nachdenkt, die Niobe ihr zugefügt hat, während Artemis aufbricht, um die Mutter zu rächen.

Braun Ruinen und Museen p. 686 n. 75. Stark Niobe p. 175 Anm. 1.

1890 (174) **Relief, Mann von einer Frau gekrönt.**

Ergänzt der Kopf des Mannes, ein großer Teil seines l. Fußes, der l. Vorderarm der Frau mit dem Kranze, ihr r. Unterarm mit Hand und Mantelzipfel, ein großer Teil ihres r. Beines. An dem Felsensitze des Mannes ist eine Höhlung modern herausgehauen, und unten ist die ganze Vorderseite des Bodens abgearbeitet; ebenso der Grund um den Kopf der Frau in der Breite eines Zentimeters. Ein Bruch geht längs des r. Oberarmes des Mannes, dann schräg nach links unten. Über dem r. Oberarm des Mannes war ein großes Stück des Grundes ausgebrochen. Auch sonst allerlei Sprünge und Verletzungen. Der Kopf der Frau war gebrochen, ist aber sicher zugehörig. Das Ganze ist stark geputzt.

Nach der Bewegung, auf die der erhaltene Teil des von der Frau vorgestreckten Armes hinweist, scheint der Ergänzer mit Recht angenommen zu haben, daß die Frau den Mann bekränzte. Eine genauere Deutung ist unmöglich, da der Mann der Attribute entbehrt und wir nicht wissen, ob sein Kopf einen Ideal- oder einen Porträttypus zeigte. Dürfte man eine Porträtfigur annehmen, so würde es naheliegen in der Darstellung einen Sterblichen zu erkennen, der wegen irgendwelchen Verdienstes von der Personifikation einer Stadt oder eines Volkes bekränzt wird. Der Stil erinnert an die attische Kunst des 4. Jahrhunderts. Doch beweist der lunensische Marmor und die trockene Ausführung, daß das Relief in römischer Zeit gearbeitet ist. Ob der Bildhauer ein bestimmtes attisches Vorbild kopiert oder nur den attischen Stil nachgeahmt hat, läßt sich nicht entscheiden.

Ann. dell' Inst. 1871 Tav. d'agg. H p. 213ff. Vgl. Bernoulli Aphrodite p. 91 n. 39. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1868.

1891 (171) **Kolossale Maske eines Wassergottes.**

Ergänzt der größte Teil der Büste, Splitter am Kranze, Haupt- und Barthaar.

Da die Öffnung des Mundes deutlich als Ausgußloch erkennbar ist, muß diese Maske zur Verzierung eines Wasserwerkes gedient haben.

Sie zeigt nicht die sonst den Wassergottheiten eigentümliche melancholische Stimmung, sondern einen finsteren, beinahe wilden Ausdruck. Das Haupt- und Barthaar erscheint von Feuchtigkeit durchdrungen.

Braun Ruinen und Museen p. 684 n. 73.

1892 (164) **Relief aus rotem Marmor** (rosso antico), **Daidalos und Ikaros.**

Gefunden im Königreich Neapel. Ergänzt der obere Teil der Platte mit der Spitze des auf dem Boden stehenden Flügels, dem Kopfe und der r. Hand des Ikaros und dem oberen Teile des Flügels, an dem Daidalos arbeitet; außerdem fast das ganze l. Bein des Ikaros. Der Boden mit dem r. Fuße des Daidalos und dem l. des Ikaros ist besonders gearbeitet und angestückt. Dieser Teil ist sicher alt, da auf den Füßen echtes Sinter sitzt; der Boden selbst ist ebenso wie Tisch, Sessel und Grund modern geglättet.

Vgl. die Bemerkungen zu n. 1879.

Zoega I 44. Roscher mythol. Lexikon I 1 p. 934, p. 937. Papers of the Britsh school at Rome V 4 1910 p. 194. Alles Weitere bei Friederichs-Wolters Bausteine n. 1872.

1893 (165) **Freskogemälde, Landschaft.**

Gefunden bei Roma vecchia an der Via Appia in einer den Quintiliern gehörigen Villa (vgl. Ausonia IV 1909 p. 48ff.).

Links treibt ein Hirt eine Herde von Rindern über eine Brücke, an deren Aufgang sich ein Tor mit zeltartigem Oberbau erhebt, während weiter links ein schwerbeladener Wandersmann mit langem Stabe einem Esel folgt, von dem nur noch das Hinterteil im Durchgang des Tores sichtbar ist. Weitere Rinder, die vorn in und neben dem Wasser weilen, schicken sich an, der voraufziehenden Herde zu folgen. Rechts bringen einige Landleute vor einem mit Binden und Girlanden behangenen heiligen Baum ihre Verehrung dar. Hinter ihnen steht der zugehörige Altar, aus zwei roh zugehauenen Steinplatten aufgeführt; an ihm lehnt eine große Fackel. Im Hintergrunde sieht man Villenanlagen, einen See oder das Meer und darauf zwei Schiffe. Die Komposition ist von der idyllischen Stimmung durchdrungen, die in der hellenistischen Zeit zur Entwicklung gedieh und infolge des allgemeinen hellenistischen Kultureinflusses auch bei den Römern Anklang fand. In engem Zusammenhange hiermit steht es, daß der Maler den Architrav und den Giebel des Tores als reichlich mit Sträuchern und Kräutern bewachsen charakterisiert hat. Eine derartige Darstellungsweise ist durch den romantischen Reiz veranlaßt, den der Eindruck verfallener Architekturen auf das hellenistische wie auf das römische Publikum ausübte. Das Bild gehört kompositionell zu einer typischen Gruppe von Architekturlandschaften, wie sie zuerst im Zusammenhange mit dem sogenannten zweiten dekorativen Stile der römisch-kampanischen Wandmalerei zur Ausbildung gelangt zu sein scheinen (vgl. die einleitenden Bemerkungen zu n. 1327—1332). Doch könnte das Bild auch in einer späteren Zeit ausgeführt worden sein.

Winckelmann mon. ant. ined T. 208, II p. 281—283. Röm. Mitteilungen XXVI 1911 p. 25, 3 Abb. 5 (russ. Originalausgabe, St. Petersburg 1908, p. 13f.). Vgl. Winckelmann Geschichte der Kunst VII 3 § 10. Braun Ruinen und Museen p. 690 n. 84. Helbig Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 99. Woermann die Landschaft in der Kunst der alten Völker p. 242.

1894 (161) **Relief, Diogenes und Alexander der Große.**

Ergänzt der l. Rand der Platte mit dem hinteren Teile des Tempels wie des Doliums, an der Figur des Diogenes der Kopf, der r. Vorderarm, der größte Teil des Stabes, an dem Hunde der Kopf und ein Stück des r. Hinterschenkels. Von der Figur Alexanders ist nur die r. Hand antik, doch sind ihre Finger ergänzt.

Dargestellt ist die bekannte Anekdote, nach der Diogenes Alexander dem Großen, als dieser ihn fragte, ob er ihm eine Gunst erweisen könne, antwortete, er wünsche weiter nichts als daß der König ihm aus der Sonne gehe. Der Überlieferung entsprechend, dient dem Diogenes als Wohnstätte eines jener großen Tongefäße, in denen die Alten Wein, Öl und Getreide aufzubewahren pflegten. Es wird berichtet, daß ein Straßenjunge einen Stein gegen das Faß, in dem Diogenes wohnte, geschleudert und dasselbe dadurch beschädigt habe. Der Bildhauer hat auch diese Geschichte berücksichtigt; denn an dem Rande der Gefäßöffnung erscheint ein Stück herausgebrochen und ein Sprung reicht von der Bruchstelle aus durch den Behälter. Die an dem Bruche zusammenstoßenden schwalbenschwanzförmigen Gegenstände sollen offenbar die bleiernen Spangen ausdrücken, deren sich die Alten bei der Reparatur derartiger Tongefäße bedienten. Ein magerer räudiger Hund, der auf dem Gefäße sitzt, weist auf den Namen der von Diogenes vertretenen kynischen Philosophie (Hundsphilosophie) hin.

Winckelmann mon. ant. ined. T. 174, II p. 229. Zoega I 30. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. 94. Vgl. Ann. dell' Inst. 1841 p. 293. Rheinisches Museum IV 1846 p. 611ff. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 7, p. 63, p. 97 n. 101. Lippold griech. Porträtstatuen p. 84.

1895 (157) **Relief, Polyphemos und Eros.**

Ergänzt die Ränder der Platte und der ganze untere Teil der Reliefdarstellung — die Bruchlinie geht in fast horizontaler Richtung durch die Mitte des r. Unterschenkels des Polyphem und durch die Kniee der Ziege —, außerdem der r. Vorderarm (mit dem Plektron) des Kyklopen, Stücke an seiner Lyra mit einzelnen Fingern der l. Hand, am Eros der Kopf, Hals und r. Arm, der Kopf der Ziege. Die Ergänzung des Tieres als Ziege scheint richtig. Gegen die Annahme eines Widders spricht die Behandlung des Felles.

Die malerisch behandelte Komposition bezieht sich auf die Liebe des Polyphemos zu der Nereide Galateia. Der ungeschlachte Kyklop sitzt, eine roh gearbeitete Lyra in der L., auf einem Felsblocke, an dem seine Keule angelehnt ist, und blickt abwärts in der Richtung, nach der ein hinter ihm stehender Eros hinweist, jedenfalls nach der schönen Galateia, die wir uns unten im Meere spielend zu denken haben. Er schmunzelt angesichts des geliebten Mädchens, erscheint aber zugleich verdrießlich, weil er den Gegenstand seiner Sehnsucht nicht erreichen kann. Die Kyklopen hatten nach dem Mythos nur ein Auge.

Doch stattet sie die alte Kunst, wie es auch hier geschehen ist, beinah regelmäßig sowohl mit diesem Stirnauge wie mit den beiden menschlichen Augen aus, da sich bei einer der Überlieferung genau entsprechenden Bildung ein ungeheuerliches und jeglichen Ausdruckes unfähiges Gesicht ergibt. Aus einer in den Felsensitz des Polyphem eingesprengten Höhlung ragt eine Ziege hervor, die zu ihrem Herrn emporblickt, wie betroffen über dessen Gebaren.

Zoega II 57. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. LXV. Sauer der Torso vom Belvedere T. II p. 79. Vgl. O. Jahn arch. Beitr. p. 416. Braun Ruinen und Museen p. 688 n. 22. Symbola philologorum Bonnensium p. 368—369. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 96 n. 56.

1895a (154) **Relief, Jäger mit seinem Pferde im Walde ausruhend.**

Ergänzt der obere und die beiden Seitenränder der Platte, an der Figur des Jägers die Nase, der Hals und der l. Vorderarm, an dem Pferde der Kopf nebst dem benachbarten Stücke des Halses, der größte Teil des r. Vorderbeines und der untere Teil des r. Hinterbeines, an der Herme der Kopf. Der dem Jäger aufgesetzte Kopf ist antik; es scheint aber zweifelhaft, ob er zu dem Körper gehört.

Das Relief ist durch die idyllische Richtung bestimmt, die sich seit der hellenistischen Zeit in der Poesie wie in der bildenden Kunst geltend machte. Es zeigt einen Jäger, der mitten im Walde von den Anstrengungen des Waidwerkes ausruht. Der Mann steht neben seinem Pferde, dem ein doppeltes Pantherfell als Decke dient, und stützt die R. auf den Sattelknopf. Der landschaftliche Hintergrund ist mit großer Ausführlichkeit behandelt. Wenn die über dem Jäger sichtbare Herme nicht gerade steht, sondern rückwärts gesunken scheint, so entspricht dieses Motiv wiederum (vgl. n. 1893) dem romantischen Interesse, das hellenistisches wie römisches Publikum dem Ruinenhaften entgegenbrachte.

Guattani monumenti ant. inediti 1787 Maggio T. 2 p. 41 ff. Zoega I 37. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. LXXVI. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 687 n. 79. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs p. 96 n. 78. Papers of the British school at Rome V 4 1910 p. 194 (wo das Relief mit n. 1877 verwechselt ist).

1896 (149) **Relief, Opferszene.**

Vormals im Besitze der Vitelleschi. Ergänzt der obere Rand mit dem sich daselbst hinziehenden Felsengewölbe und das untere Drittel der Platte mit den unteren Teilen der drei dargestellten Figuren und dem größten Teile des Altars, dessen r. obere Ecke jedoch antik ist, an der opfernden Frau auch die Nase, die l. Braue, das l. Schläfenhaar und die Finger ihrer r. Hand, an dem Mädchen mit dem Tympanon zwei Finger der r. Hand, an der Flötenspielerin ein Stück ihres Rückens.

Eine Alte, deren runzeliges Gesicht in sehr charaktervoller Weise durchgebildet ist, umwandelt feierlichen Schrittes einen Altar und scheint aus der vorgestreckten r. Faust Weihrauchkörner in die darauf brennende Flamme zu werfen. Auf der zurückgestreckten L. hält sie eine Schüssel mit Früchten, während ein Krug von einem Finger derselben Hand herabhängt. Rechts steht ein Mädchen, das die Handpauke (Tympanon) schlägt; davor sitzt ein zweites Mädchen, beschäftigt eine gerade und eine krumme Flöte zu blasen. Die Musik, mit der die heilige Handlung begleitet wird, deutet auf einen Kultus vorderasia-

tischen Ursprunges, etwa auf den der Kybele (vgl. n. 798). Die Ausführung ist sehr fein. An der Figur der Alten beachte man die merkwürdige Ärmeltracht (die röhrenförmigen Ärmel scheinen nur unter der Achsel mit dem übrigen Gewande zusammenzuhängen). Entsprechende Beispiele dieser Tracht finden sich auf Darstellungen barbarischer Völkerschaften, sowie auf etruskischen und hellenistisch-römischen Bildwerken. Heute noch werden derartige Ärmel von den Bäuerinnen Mittelitaliens getragen.

Bartoli Admiranda T. 47. Barbault les plus beaux monuments de Rome pl. 32 p. 52. Zoega II 105. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. LXVI. Vgl. Bull. dell' Inst. 1845 p. 7. Ann. dell' Inst. 1847 p. 290. Braun Ruinen und Museen p. 687 n. 80. Schreiber die Wiener Brunnenreliefs aus Pal. Grimani p. 3, p. 96 n. 79. Bullettino comunale XXV 1897 p. 127. Zu der oben geschilderten Ärmeltracht vgl. Pauly-Wissowa Real-Enzyklopädie III 2 p. 2220 u. Supplement p. 287, sowie die Nebenseiten der etruskischen Aschenkiste in Berlin n. 1271.

1897 (146) **Attisches Votivrelief.**

Ergänzt der obere Teil des Grundes mit den Köpfen aller drei Figuren, der l. und r. Rand der Platte mit den entsprechenden Teilen des unteren Randes, die Brust, der r. Fuß und die l. Ferse des Adoranten, die l. Schulter der Frau. Pentelischer Marmor.

Rechts stehen Asklepios und Hygieia, die ihre r. Hand auf die Schulter des Vaters legt, links ein Adorant, kleiner gebildet als die beiden Gottheiten. Der Stil und die frische, wenn auch etwas flüchtige Ausführung deuten auf das 4. Jahrhundert v. Chr.

Jahrbuch des arch. Instituts II 1887 p. 107.

1898 (147) **Attisches Votivrelief.**

Ergänzt der r. Rand der Platte mit dem darauf befindlichen viereckigen Altare. Pentelischer Marmor.

Da die rechts am unteren Ende des Reliefs erhaltene hügelförmige Erhöhung die für den Heroenkult bezeichnende Altarform war, muß dieses Relief einem Heros geweiht gewesen sein, den wir uns auf der verloren gegangenen rechten Seite der Platte dargestellt zu denken haben. Die erhaltene l. Seite zeigt eine Mädchenfigur, die, eine Schale in der L., einen Krug in der R., heranschreitet, um dem Heros eine Spende darzubringen. Der Stil auch dieses Reliefs ist derjenige des 4. Jahrhunderts.

Zoega I 18. Jahrbuch des arch. Inst. II 1887 p. 109, p. 195. Vgl. Bull. dell' Inst. 1845 p. 4, Ann. 1845 p. 248. Über die Altarform vgl. Pauly-Wissowa Real-Enzyklopädie I 2 p. 1665.

Viertes Zimmer.

1899 (185) **Statue der Leda mit dem Schwan.**

Ergänzt die Nase, Teile beider Lippen, der l. Arm von der Mitte des Oberarmes an mit der Hand und einem großen Teile des Mantels, der r. Arm von der Mitte des Oberarmes an mit der Hand, verschiedene Faltenränder, die Spitzen der beiden großen Zehen; an dem Schwane Hals und Kopf. Die Oberfläche ist sehr stark geputzt.

Vgl. die Bemerkungen zu n. 804, der weitaus besser gearbeiteten Wiederholung im kapitolinischen Museum.

Beschreibung Roms III 2 p. 515. O. Jahn archäol. Beiträge p. 2 Anm. 4 F. Overbeck Kunstmythologie II p. 491 n. 2.

Die Plinthe der Statue ist eingelassen in:

1899a **eine Basis aus marmo bigio; in ihre Vorderseite ist eine Inschrift eingegraben, nach der die Basis einst ein Werk des Athanodoros von Rhodos, des Sohnes eines Agesandros, getragen hat.**

Gefunden im Jahre 1717 zu Nettuno in einem großen Gewölbe, das im Meere versunken lag (Winckelmann Geschichte d. Kunst X 1 § 11 Anm. Während W. an dieser Stelle und in einem Briefe an Baldoni aus Florenz vom Jahre 1758 Nettuno als Fundort nennt, macht er als solchen in der Vorläufigen Abhandlung von der Kunst d. Zeichnung d. alt. Völker § 133 Porto d'Anzio namhaft; aber die frühere Angabe verdient jedenfalls mehr Vertrauen).

In die Basis war, wie sich bei ihrer Entdeckung ergab, „eine Statue von weißem Marmor eingefüget, von welcher sich ein Stück eines hängenden männlichen Mantels, welches eine Chlamys war, neben der Base fand; von der Figur selbst war keine Spur zu finden" (Winckelmann Gesch. d. Kunst a. a. O.). Leider ist jenes Chlamysfragment verschollen. Athanadoros und Agesandros sind zwei von den Künstlern der Laokoongruppe (n. 151; s. dort).

Löwy Inschriften griech. Bildhauer n. 203. Kaibel Inscr. gr. Siciliae et Italiae n. 1227.

Fünftes Zimmer.

1900 (204) **Gruppe, Theseus und Minotaurus.**

Gefunden 1740 bei Genzano im Terrain der Cesarini (Fea misc. I p. CLII n. 70). Ergänzt an der Figur des Theseus die r. Hand mit der Keule und beide Unterschenkel — doch sind der r. Fuß und die Zehen des l. Fußes antik —, am Minotaur das l. Horn und Ohr, der r. Vorderarm bis zum Handgelenke, die l. Ferse. Vielfach gebrochen.

Die Gruppe ist mittelmäßig ausgeführt, steht aber gewiß zu einem vortrefflichen Originale in Beziehung, das auf attischen Münzen wiederholt ist, vielleicht zu einer auf der athenischen Akropolis befindlichen Gruppe, die den gleichen Gegenstand darstellte. Zu der mit voller Kraft zuschlagenden Gestalt des Theseus bildet der auf das l. Knie gesunkene, bereits im Verscheiden begriffene Minotaur einen höchst wirksamen Gegensatz. In sehr charaktervoller Weise ist der Stierkopf des Ungeheuers behandelt. Er zeigt einen schmerzlichen Ausdruck; die Augen fangen an zu erstarren und sich zu schließen; die Zunge hängt schlaff aus dem Maule heraus. Vgl. n. 180 u. 1373.

Clarac IV pl. 811A n. 2071B. Vgl. Welcker alte Denkmäler II p. 302. O. Jahn arch. Beiträge p. 266. Braun Ruinen und Museen p. 700 n. 94. Arch. Zeitung XXV 1867 p. 31—32. Arndt-Amelung photographische Einzelaufnahmen Serie III n. 704. Monumenti pubbl. per cura della r. Acc. dei Lincei VII 1897 p. 392.

1901, 1902 (208, 215) **Zwei Seiten eines Altares der Magna Mater und des Attis.**

Die beiden Marmorplatten bildeten Vorder- und Rückseite eines Altares, den der Inschrift zufolge ein Augur L. Cornelius Scipio Oreitus im Jahre 295 n. Chr. zum Andenken an ein von ihm dargebrachtes taurobolium und criobolium der Göttermutter und dem Attis geweiht hatte (die erste Zeile so zu lesen: Matris deum magnae Idaeae et

Attinis). Auf dem Relief der Hauptseite (mit der Inschrift) sind die beiden Gottheiten dargestellt: Kybele, kenntlich an Turmkrone und Tympanon — in der R. hält sie ein Lorbeerzweig, von dem die Enden einer geknoteten Wollenbinde niederhängen (vgl. n. 157) —, fährt auf einem Wagen, der von zwei Löwen gezogen wird, nach rechts, wo gegen eine Pinie gelehnt Attis in dem nur ihm eigentümlichen Gewande steht; auch er hält mit der L. ein Tympanon und scheint sich vor der heranfahrenden Göttin zu verbergen. Damit ist auf die Phase des Mythos hingedeutet, in der Kybele auf der Suche nach dem Geliebten das Waldgebirge durchirrt. Das Pedum, das Attis als Hirten charakterisiert, steht rechts von ihm am Boden. Auf der Pinie sitzt ein Hahn (Gallus, um auf diesen Namen hinzudeuten, der von den verschnittenen Dienern des Attis auf den Gott selbst übertragen worden war). Auf der Rückseite ist in der Mitte wieder die heilige Pinie dargestellt; in ihren Ästen bemerken wir abermals einen Hahn, dann zwei kleinere Vögel und einen Falken, den Aelian. H. A. 12, 4 das Spielzeug der Göttermutter nennt. An den Ästen hängen zwei glockenartige Erzbecken (die Kymbala, aus denen der Attismyste trank), die Hirtenflöte des Attis, eine Patera, eine Räucherbüchse (vielmehr Flötenfutteral?) und ein Henkelgefäß. Unten stehen im Opferornate rechts ein Stier, links ein Widder, die heiligen Tiere der Kybele (Stier) und des Attis (Widder), mit deren Blut bei taurobolium und criobolium die Taufe des Gläubigen vollzogen wurde. Vgl. n. 798, 987, 1233, 1236.

Zoega I 13, 14. Baumeister Denkm. d. lk. Altertums II p. 800 Abb. 865, 866. Roscher mythol. Lexikon II 1 p. 1671 Abb. 6. Vgl. ebenda I 1 p. 721. CIL VI 505. Pauly-Wissowa Real-Enzyklopädie II 2 p. 2250 f.; IV 1 p. 1718 f.; VII 1 p. 682. Hepding Attis, seine Mythen und sein Kult p. 88 n. 34. Cumont die orientalischen Religionen im römischen Heidentum (übers. von Gehrich) p. 81 ff.

Sechstes Zimmer.

1903 (216) **Relief, Hypnos.**

Ergänzt die Nase und der untere Teil des Körpers von dem unteren Rande des Überwurfes abwärts.

Abweichend von der gewöhnlichen jugendlichen Darstellung des Hypnos erscheint hier der Schlaf als ein vollständig bekleideter Greis, der, auf einen Stab gelehnt, stehend schläft. Man würde den Alten für eine Genrefigur halten, wären nicht an seinem Haupte und an seinen Schultern Flügel angebracht.

Zoega II 93. Hirt Götter und Heroen T. XII 107. Müller-Wieseler Denkm. d. alten Kunst II 70, 874. Conze Heroen- und Göttergestalten T. 94, 1. Baumeister Denkm. des kl. Altertums I p. 707 Fig. 770. Vgl. O. Jahn arch. Beiträge p. 208 Anm. 10. Ann. dell' Inst. 1869 p. 33. Winnefeld Hypnos p. 19 f. Roscher mythol. Lexikon I 2 p. 2851.

1904 (217) **Griechisches Grabrelief, Palästrit.**

Ergänzt die Nase, die r. Hand, beide Füße, sämtliche Ränder der Platte.

Der Jüngling, dessen Grab dieses Relief schmückte, ist durch die Striegel (vgl. n. 23) und das Ölfläschchen, die er in der L. hält, als

palästritischen Übungen ergeben bezeichnet (vgl. n. 246). Der Kopf zeigt kein ikonisches Porträt, sondern einen Idealtypus, der wie der Charakter der etwas flüchtigen Ausführung auf die attische Kunst des 4. Jahrhunderts hinweist.

Visconti Museo Pio-Clem. III Tav. b III 5 p. 239. Zoega I 29. Vgl. Friederichs Wolters Bausteine n. 1018.

In die benachbarte Gartenmauer eingelassen:

1905 (226) **Reliefragment, lagernder Herakles.**

Das Fragment rührt von einem großen Prachtrelief her, dessen Komposition von der hellenistischen Kunst erfunden zu sein scheint. Die Darstellung bietet eine antike Parallele zu Gullivers Abenteuer bei den Liliputern. Die riesige Gestalt des Herakles liegt auf der Löwenhaut gelagert, den Skyphos in der L. Ein kleiner Mann, sei es ein Satyr, sei es ein Pygmäe, hat, ohne daß der Held es bemerkt, eine Leiter an den kolossalen Becher angelegt und schlürft daraus Wein, indem er sich mit den Fußspitzen auf der obersten Sprosse erhebt. Vgl. n. 1850.

Zoega II 69. Wiener Vorlegeblätter Ser. III T. XII 4. Schreiber die hellenistischen Reliefbilder T. XXX. Weiteres bei Stephani der ausruhende Herakles p. (377) 125 n. 4, p. (380) 128—(381) 129. Vgl. Röm. Mitteilungen XII 1897 p. 65.

In der zu der Halle des sog. Bigliardo führenden Allee, zwischen dem 4. und 5. Baume:

1906 (276) **Sepulkral-Ara des Quintus Caecilius Ferox.**

Ursprünglich in dem Hause eines gewissen „Rigetius" (Righetti?), der apostolischer Sekretär war. Hierüber und über die weiteren Besitzer dieses Denkmales s. Corpus inscript. lat. VI 1 n. 2188, 2189; Jahrbuch des arch. Inst. VI 1891 p. 164 n. 62a.

Die Ara ist, wie die auf der Vorderseite angebrachte Inschrift berichtet, dem im Alter von 15 Jahren verstorbenen Quintus Caecilius Ferox, Huissier des Priesterkollegiums, dem der Kultus des göttlichen Vespasianus und Titus oblag, gestiftet von seinem Vater Marcus Gavius Charinus. Hiermit ergibt sich als obere Zeitgrenze für ihre Ausführung das Jahr 81 n. Chr., in dem die Konsekration des Titus stattfand. Die r. Nebenseite zeigt eine weibliche Figur, die den l. Fuß auf das Rad der Nemesis setzt und in der l. Hand eine Schriftrolle zu halten scheint. Nach der darüber angebrachten Inschrift FATIS . CAECILIUS . FEROX . FILIUS personifiziert sie das Schicksal. Der hier namhaft gemachte Ferox ist offenbar identisch mit dem gleichnamigen Jüngling, dessen Asche innerhalb der Ara geborgen war. Ob er bei Lebzeiten anordnete, daß sein Grabstein mit einer den Fata gewidmeten bildlichen Darstellung verziert werde, oder ob sein Vater dem Sohne nach dessen Tode eine derartige Dedikation unterschob, bleibt ungewiß. Auf der l. Nebenseite sieht man unter der Inschrift SOMNO . ORESTILLA . FILIA den Schlafgott, der hier augenscheinlich als Todesschlaf aufzufassen ist. Der Bildhauer hat ihn dargestellt als

einen geflügelten Knaben, der schläft, während er die l. Achsel auf eine umgestürzte Fackel stützt. Orestilla war offenbar die Tochter des Charinus, also die Schwester des Ferox. Ob sie, als der Grabstein gestiftet wurde, noch am Leben oder bereits verstorben war, läßt sich nicht entscheiden. Die Buchstabenformen wie die Akzente der Inschrift und der Stil der Reliefs deuten auf vorhadrianische Zeit.

Zeichnung im Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 208 n. 135). Skizze der r. Nebenseite von Heemskerk (Jahrbuch d. arch. Inst. VI p. 164 n. 62a). Zoega I 15 (wo p. 63 not. 14 die ältere Literatur zusammengestellt ist). Müller-Wieseler Denkmäler d. alten Kunst II 73, 941. Vgl. Gerhard Prodromus p. 259 Anm. 64. Stephani der ausruhende Herakles p. 30 (282). Braun Ruinen und Museen p. 699 n. 93. Ann. dell' Inst. 1869 p. 33. CIL VI 1 n. 2188, 2189. Über das Priesterkollegium der Flaviales: Ephem. epigraphica III p. 211ff.

Links eingemauert:

1907 (291) **Erotenfries.**

Vormals im Palazzo Giustiniani.

Die Komposition ist in geschickter Weise aus anmutigen, größtenteils von der hellenistischen Kunst erfundenen Motiven zusammengesetzt. In der Mitte sieht man zwei Eroten im Begriff für einen Ringkampf Stellung zu nehmen, während hinter ihnen der Kampfrichter steht. Die Palästra, in der die Handlung vor sich geht, ist durch ein am Boden liegendes Sandgefäß (vgl. n. 330, 332, 1153) angedeutet. Fünf andere Eroten sind als Zuschauer des Kampfes gegenwärtig. Der eine steht links von der Ringergruppe und stützt sich mit beiden Händen auf einen Pfeiler, auf dem sich eine Amphora und drei Palmenzweige befinden, offenbar Gegenstände, die als Kampfpreise dienen sollen. Drei Flügelknaben sind rechts von der Mittelgruppe auf der Basis und dem Rande eines großen Wasserbeckens gruppiert. Ein anderer steht hinter ihnen und bekundet durch die Bewegung seiner Hände die gespannte Aufmerksamkeit, mit der er das Vorgehen der beiden Ringer beobachtet. In dem zweihenkeligen Gefäße, das vor ihm auf dem Boden, in dem Kruge, der hinter ihm auf einem Tische steht, und in dem über ihm im Felde angebrachten Kranze haben wir vermutlich wiederum Kampfpreise zu erkennen. Auf der r. Seite wird das Relief durch eine Herme abgeschlossen, wie sie die Alten auf den gymnastischen Übungsplätzen aufzustellen pflegten (vgl. n. 1240, 1290—1296). Die l. Seite des Frieses zerfällt in zwei Darstellungen. Ein Eros öffnet eine der zu bakchischen Geheimbräuchen dienenden Cisten und deckt hiermit die darin verborgen gehaltene Schlange auf. Unmittelbar daneben fällt ein Eros, durch diesen Anblick erschreckt, auf den Rücken, während zwei andere den Vorgang neugierig aber vorsichtig betrachten, der eine auf einem kolossalen Fruchtkorbe kniend, der andere sich niederduckend. Auf seinem Rücken steht ein fünfter Flügelknabe, der eifrig bemüht ist, so viel Früchte, als er mit seinen Ärmchen umspannen kann, aus dem Korbe zu nehmen. Ein zweiter niedrigerer Fruchtkorb dient zur Füllung des Feldes. Die am

l. Ende des Frieses angebrachte Szene stellt einen Eros dar, der eine kolossale Silenmaske übergezogen hat und die Hand durch deren Mundöffnung steckt. Vor ihm steht ein Gespiele, dem diese Mummerei heftigen Schrecken einflößt. Im Hintergrunde lehnt eine große, mit Binden behangene Fackel. Das Motiv des unter der Silenmaske verborgenen Knaben ist von der antiken Kunst auch statuarisch behandelt worden.

Zeichnung im Codex Pighianus (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss. 1868 p. 219 n. 189). Galleria Giustiniana II 128. Zoega II 90. Vgl. Beschreibung Roms III 2 p. 533. Braun Ruinen u. Museen p. 700 n. 95. Th. Hofmann Raffael als Architekt IV p. 111 (Amelung).

In die Fassade des Bigliardo eingemauert:

1908 (308) **Gipsabguß eines Reliefs; Herakles, Peirithoos, Theseus.**

Das Original ist in das Museo Torlonia alla Lungara übertragen. Deutlich als ergänzt erkennbar sind die Köpfe der mittleren und der rechts stehenden Figur, ein größeres Stück ungefähr in der Mitte der Platte mit dem l. Vorderarme des links stehenden Jünglings, beinahe dem ganzen r. Arme (vom Biceps abwärts) der Mittelfigur, dem Stücke des Felsens, auf den sich die Hand dieses Armes stützt, und dem unteren Teile des Köchers, ferner das r. Knie der Mittelfigur nebst den benachbarten Stücken des Ober-und Unterschenkels, an dem rechts stehenden Jüngling der r. Vorderarm mit dem oberen Ende des Stabes, das untere Ende des Schwertes nebst dem darunter befindlichen Stücke des Mantels, der l. Hacken (vgl. Arch. Zeitung XXXVII 1879 p. 65 n. 287).

Theseus und Peirithoos wurden, nachdem sie, um Persephone zu entführen, in die Unterwelt eingedrungen waren, von Pluton auf einem Felsen festgebannt. Als später Herakles in den Hades hinabstieg, um den Kerberos zu holen, gelang es ihm nach einer Version beide Helden auf die Oberwelt zurückzuführen, nach einer anderen nur Theseus, während Peirithoos gefangen blieb. Unser Relief scheint durch die zweite Version bestimmt. Rechts steht Theseus, schon befreit und zum Aufbruche fertig, ein Schwert in der L., die R. auf einen langen Stab gestützt. Den Typus seines Kopfes kennen wir durch ein im Berliner Museum befindliches Fragment, das von einer anderen Kopie derselben Reliefkomposition herrührt (Fig. 40). Das Gesicht zeigt den Ausdruck einer leisen Trauer, offenbar weil der Held vorraussieht, daß er seinen Freund im Hades zurücklassen muß. Peirithoos sitzt noch

Fig. 40.

an den Felsen gefesselt, wobei der Zwang, dem er unterliegt, durch die Haltung der Beine angedeutet ist. Sein Gesicht haben wir uns mit schmerzlichem Ausdruck dem neben ihm stehenden Herakles zugewendet zu denken. Dieser ist an der Keule kenntlich, die er in der R. hält, wie an Bogen und Köcher, die zu seinen Füßen liegen. Da sein l. Vorderarm restauriert ist, läßt sich die ursprüngliche Bewegung dieses Gliedes nicht mit Sicherheit bestimmen. Vielleicht machte er einen vergeblichen Versuch, auch den Freund des Theseus zu befreien, indem er mit der l. Hand den r. Arm des Peirithoos faßte, um den Gefangenen vom Felsen abzulösen. Man sollte allerdings meinen, daß er dann mit der ganzen Figur an dieser Handlung beteiligt sein müßte, während er augenscheinlich ganz ruhig neben dem Sitzenden dasteht; auch ist weder in der l. Schulter, noch in dem l. Oberarme irgendeine Spur von Anstrengung zu spüren. Deshalb wird man die Intentionen des Künstlers doch wohl richtiger verstehen, wenn man annimmt, Herakles und Theseus seien bereits davon unterrichtet, daß Peirithoos in der Unterwelt bleiben muß; nur dieser hat noch keine Ahnung von der furchtbaren Entscheidung und der Trennung, die ihm bevorsteht, und wendet sich ungeduldig zu dem Befreier des Freundes um. Vielleicht berührte Herakles mit den Fingerspitzen seiner L. tröstend das Kinn des Unglücklichen. Über der Darstellung lastet, wenn sie so gedeutet wird, eine trübe, schwüle Gewitterstimmung, wie über den beiden, auch stilistisch verwandten Reliefs n. 1154 und 1883. Man vergleiche das zu beiden Nummern und auch das zu n. 1398 Bemerkte. Daß auch dieses Exemplar bemalt war, geht daraus hervor, daß an den Füßen der drei Figuren die Sohlen aber nicht die Riemen der Sandalen plastisch ausgedrückt sind. Zu dem Schema der Komposition mittels drei Figuren vgl. n. 1888.

Zoega II 103. I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia T. XCIII n. 377. Baumeister Denkm. d. kl. Altertums III p. 1796 Fig. 1880. Monumenti antichi pubbl. per cura della r. Accademia dei Lincei I 1892 p. 673 ff. Tav. n. 2 (wo weitere Literatur angeführt ist). Bloch griechischer Wandschmuck (Abbildung auf p. 17), p. 16 ff. (Die hier vorgeschlagene Deutung auf den kranken Philoktetes — die Mittelfigur —, den Herakles und Odysseus zu überreden suchen, die Insel Lemnos zu verlassen, ist in der Philolog. Wochenschrift 1896 p. 658 widerlegt). Roscher mythol. Lexikon III 2 p. 1789 f. Abb. 15. Zeitschrift für bild. Kunst 1902 p. 154 ff. Abb. 6 (in dieser Abbildung ist eine Photographie des Berliner Fragmentes in eine Aufnahme des Reliefs ohne den Unterarm des Herakles und den Kopf des Peirithoos eingefügt worden; die Abb. ist wiederholt im Mod. Cicerone Rom I p. 336). Petersen vom alten Rom[4] p. 154 ff. Abb. 122; ders. ein Werk des Panainos p. 7 ff. Abb. c. Vgl. noch Abhandlungen des arch. epigr. Seminars in Wien VIII 1890 p. 130 ff. Röm. Mitteilungen VII 1892 p. 110 ff. Kekule von Stradonitz griech. Skulptur[2] p. 177 mit Abb. des Berliner Fragmentes (man hat dessen Zugehörigkeit zu der Komposition unseres Reliefs auf Grund der verschiedenartigen Haarbehandlung an den Köpfen des Theseus und Herakles in Zweifel gezogen, ohne zu beachten, daß beide Spielarten auch an dem Parthenonfriese nebeneinander zu beobachten sind; vgl. zu dem Kopfe des Theseus den des Knaben auf der am weitesten rechts befindlichen Platte des Nordfrieses. Übrigens waren, nach der Pariser Wiederholung des Orpheusreliefs zu urteilen, auf diesem die Haare des Hermes und des Orpheus ebenso unterschiedlich behandelt).

Bigliardo.

Erstes Zimmer.

1909 (317) **Wiederholung der Figur des Stephanos** (n. 1846).

Ergänzt die Nase, ein Teil des Oberschädels und des Halses hinten, beide Arme von der Mitte der Oberarme an, das r. Bein und der l. Unterschenkel bis zum Knöchel, der Stamm bis auf das unterste Stück, das mit Plinthe und Füßen antik ist.

Die Ausführung ist etwas flüchtiger und die herbe Frische des archaischen Stiles in noch höherem Grade verglättet als bei n. 1846.

Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 1093. Vgl. Ann. dell' Inst. 1865 p. 62. Kekulé die Gruppe des Künstlers Menelaos p. 25 n. 1.

Zweites Zimmer.

1910 (336) **Fragment einer Brunnenmündung oder runden Basis.**

Ergänzt die Köpfe der drei Eroten, der des Pan und die zweier Satyrn — nur an dem in die Amphora hineinlangenden Satyr ist der Kopf antik — und andere unbedeutende Stücke.

Wir sehen drei Eroten, von denen der eine auf einem Stiere, der zweite auf einem Bocke, der dritte auf einem Panther reitet. Vor dem Stiere steht ein bocksbeiniger Pan, der aus einer hohen Amphora das für dieses Tier bestimmte Getränk schöpft. Der Bock und der Panther werden jeder von einem Satyr getränkt. Die Symmetrie der Komposition nötigt zu der Annahme, daß auf dem verlorenen Teile des Marmors ein vierter, ebenfalls berittener Erot dargestellt war. Die Bedeutung der Darstellung wird durch ein anderes Relief verständlich, das vier auf Wagen einherfahrende Eroten zeigt, die durch ihre Attribute als Vertreter der Jahreszeiten charakterisiert sind. Der Vertreter des Frühlings lenkt ein Zweigespann von Stieren, der des Sommers eines von Böcken, der Genius des Herbstes einen von zwei Panthern, der des Winters einen von zwei Ebern gezogenen Wagen. Wir dürfen demnach auch auf dem albanischen Relief den Stierreiter zu dem Frühling, den Bocksreiter zu dem Sommer, den Pantherreiter zu dem Herbste in Beziehung setzen und annehmen, daß der verlorene Erot als Vertreter des Winters einen Eber ritt. Der am l. Ende des erhaltenen Teiles dargestellte Satyr, der mit dem r. Arme in eine Amphora hineinlangt, ist offenbar beschäftigt, das für diesen Eber bestimmte Getränk zu schöpfen.

Zoega II 89. Brunn kleine Schriften I p. 32f. Abb. 11. Vgl. Beschreibung Roms III 2 p. 495 n. 8. Braun Ruinen und Museen p. 702 n. 98. Bull. dell' Inst. 1849 p. 75—76. Roscher mythol. Lexikon III 1 p. 1461. Amelung Vatikankatalog I p. 578.

Sogenanntes Kaffeehaus.

Die halbkreisförmige Halle.

Links 1911 (594) **Gipsabguß, sogen. Kopf des Alkibiades.**

Das Original ist in das Museo Torlonia alla Lungara übertragen. Ergänzt an dem Originale der l. Augenknochen, die Nase, die Unterlippe Stücke an der Oberlippe und den Ohren, die Büste.

Vgl. n. 88.

I monumenti del Museo Torlonia riprodotti con la fototipia T. XVII 67. Vgl. Ann. dell' Inst. 1866 p. 229 III.

1912 (604) **Nackte Kriegerstatue.**

Ergänzt beide Vorderarme, der Griff und der untere Teil des Schwertes. Doch ist das Mittelstück der Waffe antik. Der behelmte Kopf (erg. der Helmbusch, das Visier, Teile der Locken und der Wangen, die Nase, die Lippen) ist vorn durch ein modernes Einsatzstück mit dem Körper verbunden, hinten aber durch einen glatten Schnitt von dem Halse des Körpers getrennt; er kann also unmöglich zu diesem gehören, trotzdem beide Teile in Marmor, Ausführung und Größe miteinander übereinstimmen und auch die Wendung des Kopfes zu der Bewegung des Halses am Körper paßt.

Da die Figur in der Stellung wie in den Maßen genau mit dem polykletischen Doryphoros (vgl. n. 45) übereinstimmt, ist ihr Motiv offenbar aus diesem abgeleitet. Die Abänderung beschränkt sich darauf, daß dem Jüngling ein Schwert umgehängt ist und die l. Hand nicht einen Speer schultert, sondern den Schwertknauf anfaßt. Der r. Arm scheint wie am Doryphoros ohne Attribut längs der Seite herabgehangen zu haben.

Clarac V pl. 833 C n. 2074A. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 1099—1101. Vgl. Bull. dell' Inst. 1873 p. 10. Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland LIII 1873 p. 36 Anm. 2. Ann. dell' Inst. 1878 p. 9 not. 3K. Sitzungsberichte der phil.-hist. Cl. d. bayer. Akademie 1892 p. 674. Furtwängler Meisterwerke p. 423.

Rechts 1913 (609) **Gipsabguß, Porträt eines Römers.**

Das Original im Museo Torlonia. Ergänzt an dem Originale der vordere Teil der Nase, das Kinn, Splitter an den Ohren, der Hals, die Büste.

Es stellt dieselbe Persönlichkeit dar wie n. 21.

I monumenti del Museo Torlonia T. CXXX 508.

Links 1914 (610) **Kopf des Aratos (?).**

Ergänzt ein Stück der Stirn, die Nase, Flicken um die l. Braue, in der r. Wange und dem Bart unter der l. Wange, die Spitze des Bartes, beide Schultern, die Herme.

Die Benennung dieses schönen, wenn auch nicht fein ausgeführten Kopfes hängt ab von der Deutung eines mit dem albanischen Kopfe übereinstimmenden Porträts, das auf Münzen von Soloi-Pompeiopolis wiedergegeben ist (Band I p. 461 Fig. 19). Man erkannte in diesem Porträt früher den Stoiker Chrysippos und benannte daraufhin unser Exemplar in derselben Weise. Doch scheint jenes Münzporträt und somit auch der albanische Kopf vielmehr den Begründer des astronomischen Epos, Aratos, darzustellen (vgl. n. 282, 822). Wenn sich der alte Herr wie fröstelnd in seinen Mantel hüllt, so ist dieses Motiv vielleicht daraus zu erklären, daß der Künstler den sternkundigen Dichter darstellen wollte, wie er in der Kühle der Nacht über ein astronomisches Problem nachdenkt.

Visconti iconografia greca I T. XXIIIa 4, 5 p. 246. Baumeister Denkmäler des kl. Altertums I p. 395 Fig. 426. Bernoulli griech. Ikonographie I Münztafel II 12; II p. 151f. u. 155ff. Abb. 16, 17. Hekler Bildniskunst der Griechen und Römer T. 99. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 704 n. 101. Schuster über die erhaltenen Porträts, griechischer Philosophen p. 22 n. 12. Achäol. Anzeiger V 1890 p. 56ff. (die hier p. 57 ausgesprochene Behauptung, daß eine an dem Kinnbart unseres Kopfes vorhandene

Bruchstelle auf eine den Bart berührende Hand schließen lasse, ist unrichtig. Der Kinnbart zeigt keine Bruchstelle. Nur an dem unteren Ende des l. Schnurrbarts ist ein Splitter herausgebrochen, der jedoch viel zu klein ist, als daß er sich zu einer daselbst anliegenden Hand in Beziehung setzen ließe).

1915 (628) **Karyatide.**

Gefunden zugleich mit n. 16, 1830, 1917. Ergänzt der vordere Rand des Kalathos, die Nase, die Lippen, Stücke an den Händen wie am Gewande, die Füße mit dem aufliegenden Gewandsaume, die Plinthe.

Vgl. n. 16.

Guattani mon. ant. ined. 1788 Settembre T. I. Clarac III pl. 442 n. 808. Röm. Mitteilungen IX 1894 p. 137B Fig. 1. Vgl. Beschreibung Roms III 2 n. 544. Braun Ruinen und Museen p. 705 n. 105. Friederichs-Wolters Bausteine n. 1556. Furtwängler Meisterwerke p. 570 Anm. 2. Amelung die Basis des Praxiteles aus Mantinea p. 54.

1916 (633) **Kopf eines jungen Römers aus der Zeit des Augustus mit übergezogener Toga.**

Ergänzt der untere Teil der Nase, die Mitte der Oberlippe, Teile der Toga und die Büste.

Man hat den Kopf früher für Caligula, letzthin mit größerer Wahrscheinlichkeit für C. Caesar, einen Sohn des Agrippa und der Iulia, erklärt.

Bernoulli römische Ikonographie II 1 p. 305 n. 5. Mau statua di Marcello nipote d'Augusto (Napoli 1890) p. 6. Archäol. Anzeiger XXV 1910 p. 532f. Vgl. Band I p. 452 n. 11.

1917 (725) **Karyatide.**

Gefunden zugleich mit n. 16, 1830, 1915. Ergänzt der vordere Rand des Kalathos, die Nase, das Kinn, der Rumpf von unterhalb der Büste bis zu den Knien nebst den daran anliegenden Teilen der Arme, die längs des r. Unterschenkels herabreichende Falteumasse, viele Stücke am Gewande, der große Zehen des r. Fußes, die Einfassung der Plinthe.

Vgl. n. 16. Ein Gelehrter hebt mit Recht die auffällige Verwandtschaft hervor, die hinsichtlich der Gewandbehandlung zwischen dieser Statue und dem unter n. 29 besprochenen Artemistypus obwaltet. Der Kopf scheint eine versüßlichte Umbildung desjenigen der knidischen Aphrodite (vgl. n. 310).

Clarac III pl. 444 n. 814B. Röm. Mitteilungen IX 1894 p. 139ff. Fig. 2 (besonders p. 156 u. 159). Furtwängler Meisterwerke p. 570 Anm. 2.

1918 (733) **Statue der Aphrodite.**

Ergänzt der Hals, beide Arme, die l. Schulter, ein Stück an der l. Brust, das Gesäß, vielerlei am Gewande, besonders die Steilfalte, die vom l. Knie niederhängt, beide Füße, soweit sie nackt sind, mit dem l. der l. Unterschenkel, soweit er entblößt ist, endlich fast die ganze Plinthe. Die Zugehörigkeit des Kopfes (erg. die Nase, die Lippen, die l. Haarschleife, der Schopf) ist ausgeschlossen.

Die Statue ist falsch ergänzt. Sie gab den bekannten Typus der Aphrodite wieder, die mit beiden Händen einen Schild gefaßt hält, um sich darin zu spiegeln. Der Typus, aus dem die Venus von Milo und die Victoria von Brescia abgeleitet sind, ist am vollständigsten vertreten durch die Aphrodite von Capua im Neapeler Museum, doch ist dieser die hier besprochene Wiederholung in der lebendigen, reichen Behandlung des Gewandes weit überlegen. Der Schild war augenscheinlich aus Bronze gearbeitet; man hatte nicht für nötig gefunden, ihn auf

dem l. Oberschenkel, der vollkommen intakt erhalten ist, irgendwie zu befestigen, da er zwischen dem Berührungspunkte auf dem Schenkel und den beiden greifenden Händen mit genügender Sicherheit ruhte. Ein Gelehrter hat in dem Typus ohne überzeugende Gründe eine Schöpfung des Skopas erkennen wollen; andere führen ihn auf Lysippos zurück, dessen Kompositionsart das Motiv des rechten, den Körper überschneidenden Armes in der Tat entsprechen würde. Auch fehlt es nicht an Ähnlichkeiten zwischen einzelnen Gewandmotiven hier und an sicher lysippischen Werken, wie dem Ares Ludovisi (n. 1297) und dem Hermes Lansdowne (Michaelis ancient marbles p. 464ff. n. 85 mit Tafel); aber sie genügen kaum, um einen sicheren Rückschluß zu gestatten. Der Kopf, den der Ergänzer der Statue aufgesetzt hat, stammt von einer geringen Wiederholung der kapitolinischen Aphrodite (n. 803).

Clarac IV pl. 602 n. 1332A. Valentin die hohe Frau von Milo T. IV 10. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 803 n. 4, 5. Brunn-Bruckmann Denkmäler Text zu n. 593 p. 4f. Fig. 5. Vgl. Bernoulli Aphrodite p. 161 n. 2. Furtwängler Meisterwerke p. 638 Anm. 5.

Rechts 1919 (737) **Kopf des Poseidon (?).**

Ergänzt ein kleiner Flicken in der Nase, der hintere Teil der auf der r. Seite herabfallenden Haarmasse und die Büste nebst dem Ansatze des Halses (das r. Schlüsselbein ist alt). Oben im Scheitel ein Loch, in dem noch ein Eisendübel steckt (zur Befestigung des Meniskos? vgl. n. 195, 196) Die Rückseite ist unregelmäßig zugeschnitten und leicht gerauht.

Der Kopf wurde früher auf Zeus gedeutet, weil er eine entschiedene Familienähnlichkeit mit dem Zeus von Otricoli (n. 288) verrät. Die Verwandtschaft geht aber keineswegs so weit, daß wir annehmen dürften, beide Köpfe seien nur verschieden ausgeführte Kopien des gleichen Originales. Der hier besprochene Kopf zeigt eine größere Unruhe in den Formen wie im Ausdruck, kleinere Augen, eine leicht gekrümmte Nase, deren Nüstern stark gebläht sind, einen verworreneren Fall des Haupt- und Barthaares. Da dieselben oder ähnliche Eigentümlichkeiten an sicher beglaubigten Typen des Poseidon (vgl. n. 106, 1188) nachweisbar sind, so fragt es sich, ob wir nicht in dem albanischen Marmor vielmehr ein Bild des Poseidon zu erkennen haben, das, wie das Original des Zeus von Otricoli, von einem Künstler des vorgerückten 4. Jahrhunderts v. Chr. geschaffen wurde und aller Wahrscheinlichkeit von dem gleichen Meister, dem wir dieses Original glaubten zuschreiben zu dürfen, von Bryaxis. An der Art, wie der Hinterkopf angestückt war, erkennen wir hier die gleiche Technik, die wir bei n. 288 beobachtet haben (vgl. dort die Bemerkungen auf p. 190f.).

Overbeck Kunstmythologie II p. 77 n. 5; Atlas I 14. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 605 (Sieveking). Vgl. Ausonia III 1908 p. 122f. (Amelung).

1920 (741) **Statue des Herakles.**

Ergänzt die Nasenspitze, ein Teil der l. Wange, der Nacken und die r. Seite des Halses, der r. Arm bis auf den Ansatz, die l. Hand, der größte Teil der Keule, deren Mittelstück jedoch antik ist, das r. Bein von etwas

über dem Knie an, der l. Fuß abgesehen von der Ferse, Stücke am Felle (besonders die r. Pranke), beinah die ganze Plinthe. Kopf und Körper bestehen aus verschiedenartigem Marmor; der Kopf kann also nicht zu dem Körper gehören.

Vgl. die Bemerkungen zu n. 108. Da auch der ursprüngliche Kopf des Typus sich nach der l. Schulter wendete, kann die Ergänzung des r. Armes mit der Schale nicht richtig sein, denn zu dieser müßte der Held emporblicken. Da aber der r. Arm, seinem Ansatz nach zu urteilen, sicher erhoben war, können wir vielleicht annehmen, daß die R. damit beschäftigt war, den Kopf mit einem Kranze oder einer gerollten Binde zu schmücken, wie wir sie auf dem Kopfe von n. 108 dargestellt sehen. Ein derartiger Typus kommt auf römischen Medaillons aus der Zeit des Lucius Verus und des Commodus vor. Das Original war zweifellos in Bronze gearbeitet, wie wir aus der starken Unterhöhlung des Felles schließen können; dort kam also die Stütze, die der Kopist als großen Köcher gestaltet hat, in Wegfall. Der Kopf, den der Ergänzer dem Körper aufgesetzt hat, gehört zu einer anderen Darstellung des Heros, deren Original im Beginne des 4. Jahrhunderts v. Chr. entstanden sein muß. Auch dieses Werk war augenscheinlich in Bronze gearbeitet; die Haupt- und Barthaare sehen wie ziseliert aus.

Clarac V pl. 804B n. 2007A. Furtwängler Meisterwerke p. 574ff. Fig. 108. Brunn-Bruckmann Denkmäler Text zu n. 609 Fig. 1 (Arndt). Vgl. Beschreibung Roms III 2 p. 549. Braun Ruinen und Museen p. 706 n. 108. Wochenschrift für klass. Philologie 1911 p. 598f. — Medaillons mit dem Typus des sich kränzenden Herakles s. bei Grueber roman medaillons in the Brit. Mus. Pl. XXX 1; Froehner Médaillons romains p. 123; Gnecchi medaglioni romani T. 75, 1; 77, 1; 83, 5 und 6. — Eine Statue des Herakles mit einem Kopfe des Typus, wie ihn der Ergänzer hier verwendet hat, s. in Ny-Carlsberg Glyptotheks antike Kunstvaerker T. XVIII n. 250. Vgl. Arndt a. a. O. Anm. 2.

1921 (744) **Archaischer Porträtkopf eines Griechen.**

Ergänzt die Nasenspitze, ein Stück des l. Nasenflügels, ein Flicken an der r. Schläfe, die untere Hälfte des r. Ohres, die Herme.

Die Ausführung zeigt eine solche Frische und Kraft, daß man geneigt sein könnte, den Kopf für eine griechische Originalarbeit etwa aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. zu erklären. Besonders wirkungsvoll ist die lebendige Behandlung der geöffneten Lippen. Aber durch die Verwendung des Bohrers in den Bartlöckchen verrät sich doch der Kopist. Die Deutung auf Peisistratos, die mit einer angeblichen Ähnlichkeit zwischen dem Kopfe und dem Porträt des Perikles (n. 276) sowie damit begründet wurde, daß in unserer Überlieferung von einer gewissen Ähnlichkeit zwischen diesen beiden Männern die Rede ist, bedarf heute keiner Widerlegung mehr. Das Original des Kopfes, das wir uns augenscheinlich in Bronze vorzustellen haben, ist richtig als eine Schöpfung des myronischen Kreises bezeichnet worden.

Furtwäng'er Meisterwerke T. XX p. 352. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 761, 762. Hekler Bildniskunst der Griechen u. Römer p. VIII T. 2. Vgl. Bull. dell' Inst. 1851 p. 87f. Braun Ruinen und Museen p. 707 n. 110. Lippold griech. Porträtstatuen p. 32.

1922 (749) **Statue der Kora (Persephone).**

Ergänzt an der r. Hand der Zeigefinger, der Daumen und das vorderste Glied des Mittelfingers, der l. Arm abgesehen von der inneren Hälfte des Oberarmes, das dem l. Ellenbogen benachbarte Stück des herabfallenden Ärmels, die äußeren Teile der Plinthe.

Die Auffassung und der Stil lassen darauf schließen, daß diese Statue ein Bronzeoriginal aus dem Kreise des Pheidias, wahrscheinlich ein Werk des Pheidias selbst, wiedergibt. Man hat sie für Demeter erklärt, weil sie hinsichtlich der Anordnung der Gewänder mit einer auf einem eleusinischen Relief dargestellten Figur übereinstimmt, die von einigen Gelehrten als Demeter gedeutet wurde. Doch ist die Deutung der Relieffigur auf Kora die weitaus wahrscheinlichere, und es spricht nichts dagegen, diese auf die albanische Statue zu übertragen. Die Formen wie der Ausdruck des Kopfes, die eng anliegende Haube, die von der antiken Kunst häufig göttlichen wie sterblichen Jungfrauen beigelegt wird, und die kurzen krausen Locken, die unter der Haube vorquellen, passen besser für eine jungfräuliche als für eine matronale Göttin. Die r. Hand kann recht wohl eines der für Kora geeigneten Attribute, etwa ein aus Metall gearbeitetes Blumenbüschel, gehalten haben. Nach dem erhaltenen Teile des l. Oberarmes ist es wohl möglich, daß die Statue wie die Relieffigur die gesenkte l. Hand auf eine lange Fackel legte, die oben an die l. Schulter gelehnt und an der Statue nicht aus Marmor, sondern aus einem anderen Material, etwa vergoldetem Holze, gearbeitet war. Vgl. n. 989.

Clarac V pl. 936F n. 2264. Overbeck Kunstmythologie III p. 428, p. 446, p. 469 n. 20; Atlas XIV 11. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses XII (Wien 1890) p. 72 Fig. 2. Brunn-Bruckmann Denkmäler n. 255. Jahreshefte d. österr. archäol. Instituts XIV 1911 p. 8ff. Abb. 8, p. 42 Abb. 46, p. 44f. (zu der Demeterstatue, die Schrader in dieser Arbeit dem gleichen Künstler zuschreiben will, wie die Kora, vgl. die Bemerkungen zu n. 1094). Vgl. Roscher mythol. Lexikon II, p. 1354. Furtwängler Meisterwerke p. 100. Kekule von Stradonitz über Kopien einer Frauenstatue aus der Zeit des Pheidias (Berlin 1897) p. 26ff., p. 36 Anm. 32. Furtwängler griechische Originalstatuen aus Venedig p. 11ff. (Abhd. d. bayer. Ak. d. Wiss. I. Cl. XXI, Bd. II. Abt. p. 285ff.). Arndt-Amelung Einzelaufnahmen, Serie II p. 39 zu n. 497. Bonner Jahrbücher CI 1897 p. 162. Pauly-Wissowa Realenzyklopädie Supplement I p. 291 Nachtrag zu S. 2320, 20. Der Kopf: Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 1115—16. Jahresh. d. österr. arch. Inst. a. a. O. p. 11 Abb. 13, 14. Über das eleusinische Relief: Friederichs-Wolters Bausteine n. 1182. Roscher mythol. Lexikon II p. 1347ff. Athen. Mitteilungen XX 1895 p. 247ff. Wochenschrift für klass. Philologie 1904 p. 903. Svoronos das athen. Nationalmuseum I T. XXIV, XXV p. 106ff. Furtwängler-Urlichs Denkm. griech. u. röm. Skulptur Handausgabe (3. Aufl.) T. 13 p. 45ff. Jahresh. d. österr. arch. Inst. a. a. O. p. 6ff. Abb. 4.

Durchgang zu der Galleria del Canopo.

Im r. Seitenraum:

1923 (711) **Schwebende Mädchenfigur.**

Nach Clarac, Texte III p. 74, gefunden in der tiburtiner Villa des Hadrian. Ergänzt von Cavaceppi beide Arme, Stücke beider Brüste, der l. Unterschenkel mit dem Knie, der halbe r. Fuß, vielerlei am Gewande, der größte Teil der Plinthe. An dem Kopfe erg. fast die ganze Stephane, die Nasenspitze, die hinter den Ohren herabfallenden Locken, deren Ansätze aber erhalten sind, und der Nacken nebst dem Halsansatze; der Kopf ist antik, gehört aber nicht zu dem Körper.

Dargestellt ist ein herabschwebendes Mädchen, dessen Gewänder durch die Luftströmung gebauscht und in zahlreiche Falten gebrochen werden. Die Statue geht offenbar auf ein bedeutendes Original zurück. Das schwierige Motiv des Herabschwebens ist in der glücklichsten Weise wiedergegeben und macht einen um so natürlicheren Eindruck, als der Stamm, der die Figur mit der Plinthe verbindet, größtenteils durch das Gewand und die Füße bedeckt wird. Das Faltenspiel zeichnet sich durch Reichtum wie durch Klarheit aus. Die für die Statue vorgeschlagenen Deutungen auf Hera oder Iris brauchen heute nicht mehr widerlegt zu werden. Vielleicht hatte Cavaceppi recht, wenn er in der Figur eine Selene vermutete, obwohl er mit der Fackel, die er der Göttin in die R. gab, keinesfalls das Richtige getroffen haben kann. Man würde vielmehr an Selene zu denken haben, wie sie zu Endymion herabschwebt (vgl. n. 18, 795, 807). Der der Statue aufgesetzte Kopf erinnert an praxitelische Kunstweise, ist aber, wie die Iuno Ludovisi, mit dem Schopfe der iulisch-claudischen Epoche ausgestattet; auch hat er mit jenem Werke den Schmuck der geknoteten wollenen Binde am unteren Rande des Diadems gemein (vgl. n. 1305).

Raffei osservazioni sopra alcuni monumenti esistenti nella villa Albani diss. VII T. II p. 125ff. Clarac III pl. 415 n. 719, pl. 416 n. 719A. Der Kopf: Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 1121, 1122. Vgl. Bull. dell' Inst. 1849 p. 71, Ann. 1852 p. 230. Braun Ruinen und Museen p. 709 n. 112. Overbeck Kunstmythologie III p. 202 Anm. 65. Furtwängler Meisterwerke p. 558 Anm. 1.

1924 (706) **Relief, Theseus und Aithra.**

Der Jesuit Vulpius sah dieses Relief 1732 in einer bei Ostia gelegenen Vigna und veröffentlichte es nach einer ganz ungenauen Zeichnung in seinem Werke Vetus Latium profanum vol. VI (Romae 1734) T. 15. Als Winckelmann 1763 einen Ausflug nach Ostia unternahm, fand er das Relief, wie es scheint, in derselben Vigna wieder (Winckelmann Briefe an Bianconi § 35, 26. März 1763, Werke Bd. II, Stuttgart 1847, p. 214. Fea misc. I p. CLXXXXI n. 3) und publizierte es genauer als sein Vorgänger in den Mon. ant. ined. T. 96, II p. 130. Ergänzt an dem ersten Mädchen von links der Kopf abgesehen von dem untersten Stücke, die l. Hand mit einem Stück des Felsens und der r. Arm, an dem folgenden Mädchen das halbe Gesicht und ein Stück des Hinterkopfes, an der Figur des Theseus beinah das ganze Gesicht, der r. Vorderarm — doch ist die r. Hand antik — und der r. Fuß, an dem rechts von dem Felsen stehenden Mädchen der Kopf und die r. Hand, an der folgenden Matrone der vordere Teil des Schädels, die Stirn, die Augen, die Nase, die Lippen, an dem neben ihr befindlichen Jüngling der obere Teil des Schädels, die Stirn, der l. Arm mit der Hand bis auf vier der Finger, der Griff des Schwertes, das l. Bein von der Mitte des Oberschenkels abwärts, an dem Grunde die l. obere Ecke. Ein Bruch geht durch den Hals der Matrone und dann links von ihr abwärts durch den Fuß des weiter links stehenden Mädchens. Das Gesicht des rechts stehenden Jünglings ist ganz überarbeitet. Schlechte Arbeit.

Als Aigeus die von ihm schwangere Aithra in Troizene zurückließ, barg er seine Schuhe und sein Schwert unter einem Felsblock und befahl seiner Geliebten, falls sie einen Sohn gebäre, diesem nicht eher mitzuteilen, wer sein Vater sei, als bis der Jüngling sich fähig gezeigt habe, den Felsblock abzuwälzen; dann solle sie den Sohn nach Athen schicken und ihm die Schuhe und das Schwert als Erkennungszeichen

mitgeben. Auf der l. Seite der Platte ist Theseus dargestellt, wie er in Gegenwart zweier troizenischer Mädchen das von seinem Vater verlangte Probestück vollzieht. Der Kraftaufwand, den er dabei entfaltet, ist mit der Gewandtheit und Anmut verbunden, wie sie im besonderen die attische Gymnastik in dem Jünglingskörper entwickelte. Die rechts dargestellte Szene ist bald auf Aigeus gedeutet worden, der Aithra in Gegenwart von zwei Mädchen, etwa Dienerinnen, über das von seinem zukünftigen Sohne zu fordernde Probestück unterrichtet, bald auf Theseus, wie er, im Begriff die Reise nach Athen anzutreten, von seiner Mutter Abschied nimmt. Diese Erklärung ist die wahrscheinlichere, da der neben Aithra stehende Jüngling die größte Ähnlichkeit mit dem auf der anderen Seite dargestellten Theseus zeigt. Der scheibenförmige Gegenstand, auf den er den r. Fuß setzt, ist offenbar identisch mit der häufig auf kampanischen Wandbildern wiedergegebenen Walze, deren sich die Alten zur Ebenung von Wegen, Spielplätzen und zu ähnlichen Zwecken bedienten.

Zoega I 48. Millin gal. myth. pl. 128, 482*. Hirt Götter und Heroen T. 38, 325. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 196, 696. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 1126. Vgl. Braun Ruinen und Museen p. 710 n. 113. Arch. Zeitung XXVII 1869 p. 107.

Im l. Seitenraume:

1925 (641) **Statue des Marsyas.**

Ergänzt die Nase, ein Teil der r. Braue, beide Beine von der Mitte der Oberschenkel abwärts und beide Arme vom Biceps bis unweit der Handwurzeln. Die antiken Teile sind von moderner Hand mehr oder minder übergangen.

Wie an allen aus weißem Marmor gearbeiteten Marsyas-Statuen erscheint auch an dieser das pathologische Element weniger scharf betont und die Charakteristik weniger naturalistisch, als an den Exemplaren, die in phrygischem Marmor (paonazzetto) ausgeführt sind. Vgl. n. 951.

Overbeck Kunstmythologie IV p. 476 n. 1; Atlas XXVI 25.

Galleria del Canopo.

1926 (698) **Büste eines Barbaren.**

Ergänzt der Vorderteil der Nase, Stücke an den Ohren, der größte Teil der Büste, das Schnauzenstück und die Pfoten des Pantherfelles.

Die Büste ist das Porträt eines Barbaren, der nach dem wolligen Haare, dem breiten, flachen Gesicht und den dicken Lippen eine starke Beimischung von Negerblut hatte und dessen afrikanische Herkunft durch das über die l. Schulter geworfene Pantherfell bestätigt wird. Der Mann mag sich als Gesandter oder Geißel in Rom aufgehalten und bei dieser Gelegenheit seine Porträtbüste bestellt haben. Die Weise der Ausführung deutet auf vorhadrianische Zeit; die Locken am Vorderkopfe sind behandelt, wie an den weiblichen Porträtköpfen aus der Zeit der Flavier.

Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 729, 730. Vgl. Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1868 p. 136.

1927 (696) **Mosaik, Befreiung der Hesione.**

Gefunden 1760 in Atina (bei Arpino) im Neapolitanischen.

Telamon geleitet die befreite Hesione von dem Felsen herab, an den sie angeschmiedet war, um dem Meerungeheuer als Opfer zu dienen. Dabei steht Herakles, der mit seinen Pfeilen das Tier getötet hat, in selbstbewußter Haltung, die R. auf die Keule gestützt, seinen Bogen und zwei Pfeile in der L., während vorn der von einem Geschosse durchbohrte Kopf des Ungeheuers aus dem Meere hervorragt. Der viereckige, giebelförmig zugespitzte Gegenstand, der neben Hesione auf dem Boden steht, ist ein Toilettenkästchen. Wir begegnen einem solchen auf kampanischen Wandgemälden sowohl neben der ausgesetzten Hesione wie neben der in gleicher Lage befindlichen Andromeda. Mit dieser Erklärung stimmt auch der Spiegel, der auf unserem Mosaik an den hinter Hesione hervorragenden Felsen angelehnt ist, sowie das Salbfläschchen vor ihr. Es sind dies Gegenstände, mit denen man Leichen von Mädchen und Frauen im Grabe zu umgeben pflegte, und ihre Beifügung auf dem Mosaik erklärt sich daraus, daß Hesione wie Andromeda als dem Tode geweiht galt. Die männlichen Figuren erinnern in ihrer beweglichen Haltung an lysippische Typen, in den etwas theatralischen Posen an den Apollon vom Belvedere (n. 157); die Figur der Hesione ist dem Typus der Venus von Capua (n. 1918) verwandt. All diese Parallelen weisen in die gleiche Zeit, in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. Augenscheinlich gibt also das Mosaik ein Gemälde dieser Epoche wieder. Auffallend ist, wie stark die perspektivische Verkleinerung der einzelnen Figuren im Verhältnis zu ihrer Entfernung vom Beschauer übertrieben ist. Sehr fein sind in der Komposition die verschiedenen Farben, Licht und Schatten benutzt, um die einzelnen Teile im Gleichgewicht zu erhalten. In der Zeit, auf die sich das Original des Mosaiks zurückführen läßt, hat Antiphilos aus Ägypten eine Hesiona nobilis gemalt (Plin. n. h. XXXV 114); aber es fehlt uns jeder weitere Anhalt, das Mosaik mit dieser Überlieferung in Zusammenhang zu bringen, zumal seine Komposition wohl einen geschickten, aber keineswegs einen bedeutenden Eindruck macht.

Winckelmann monum. ant. ined. T. 66, II p. 90—92. Millin gal. myth. pl. 115 n. 443. Hirt Götter und Heroen T. XXX 266. Guigniaut rel. de l'ant. pl. 282, 663. Vgl. Beschreibung Roms III 2 p. 554. Welcker alte Denkm. II p. 302. Braun Ruinen und Museen p. 718 n. 124. Die Wandgemälde: Helbig Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens n. 1132 (Atlas XIV), 1183, 1187. Vgl. Ann. dell' Inst. 1872 p. 116ff. Rodenwaldt die Komposition der pompej. Wandgemälde p. 80f.

1928 (682) **Ibis (?) aus rotem Marmor** (rosso antico).

Ergänzt der Kopf mit der Schlange, der Hals, der Schwanz, der unter dem Schwanze befindliche Felsen, die Beine, wahrscheinlich auch die Klauen und die Plinthe.

Die Wahl des roten Marmors ist vielleicht durch die Farbe, die der dargestellte Vogel in der Natur hat, bestimmt, die Ausführung sehr delikat.

Beschreibung Roms III 2 p. 497 n. 19. Braun Ruinen und Museen p. 715 n. 118. Amelung Vatikankatalog II p. 330 n. 112.

1929 (684) **Atlas den Himmel tragend.**

Antik sind nur der obere Teil des Atlas von dem unteren Ende der Brust an (daran ergänzt Nase und Stirn, der r. Arm mit der Hand, zwei Finger der l. Hand), das auf seinem Rücken aufliegende Viereck, in dem Phosphoros und Hesperos (Morgen- und Abendstern) dargestellt sind, und die unmittelbar an dieses Viereck ansetzenden Zeichen des Tierkreises, links das der Jungfrau (ergänzt der Kopf und die vordere Hälfte des r. Unterarmes mit dem benachbarten Teile des Gewandes), rechts das der Wage. Doch genügen die erhaltenen Teile, um zu erkennen, daß der Himmel nicht als Globus, sondern als eine von dem Zodiacus umgebene Scheibe gebildet war. Phosphoros und Hesperos erscheinen als Jünglinge, jeder mit einer Fackel in den Händen und mit einem Sterne über dem Haupte. Jener schwebt aufwärts mit emporgerichteter, dieser abwärts mit gesenkter Fackel. Das Sternbild der Wage ist durch einen Jüngling vergegenwärtigt, der in der gesenkten R. eine Wage hält (ergänzt die l. Hand und der r. Arm von etwas über dem Ellenbogen abwärts; doch ist das Attribut antik). Andere vollständiger erhaltene Darstellungen des Zodiacus haben als Mittelpunkt entweder einen thronenden Zeus oder einen den Sonnenwagen lenkenden Helios. Der Ergänzer unseres Marmors hat sich für das erste dieser beiden Motive entschieden und in das Rund eine stark ergänzte, nicht zugehörige Zeusfigur eingesetzt.

Guattani mon. ant. ined. per l'anno 1786 Luglio T. III p. 53—56. Zoega II 108. Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst II 64, 823. S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 424 n. 4. Thiele antike Himmelsbilder p. 25 Fig. 3. Vgl. Raoul-Rochette mémoire sur les représentations figurées du personnage d'Atlas p. 67 f. Braun Ruinen und Museen p. 712 n. 116. Gerhard gesammelte akademische Abhandlungen I p. 20, p. 43 n. 2. Gaedechens der marmorne Himmelsglobus zu Arolsen p. 8, p. 35 n. 3.

1930 (685) **Vierseitige Basis, Götterzug.**

Die Basis befand sich bereits im sechzehnten Jahrhundert über der Erde, da sie im Codex Pighianus gezeichnet ist (Berichte der sächs. Ges. der Wissenschaften 1868 T. V 4 p. 193 n. 77). Ergänzt die beiden unteren Vorderecken, das Gesicht und der r. Arm des Dionysos, der Kopf und der r. Arm des Hermes — doch sind zwei Finger und der Caduceus antik —, die ganze hinter Hermes schreitende Figur abgesehen von einem Stücke des l. Vorderarmes. Die Zeichnung des Pighius gibt Hermes mit einem bärtigen Kopfe wieder. Die Reliefs sind an mehreren Stellen von moderner Hand überarbeitet, namentlich an der Figur des Dionysos, die in jener Zeichnung über dem kurzen Chiton nicht mit einem Panzer, sondern mit einer Nebris bekleidet erscheint.

Die Darstellung wird gewöhnlich auf die Hochzeit des Zeus und der Hera bezogen. Man vermutet, daß der vor dem l. Knie der Artemis erhaltene Gewandzipfel von Apollo herrühre, der, das Hochzeitslied vortragend, den Zug eröffnete, und daß die zwei Fackeln

haltende Artemis als Brautführerin aufzufassen sei. Die hinter Artemis schreitende matronale Göttin, die ein Zepter in der R. hält, wird auf Leto, Tethys oder Rhea gedeutet. Es folgen Zeus mit Donnerkeil und Vogelzepter, Hera, die den Kopf züchtig neigt und den über ihren Hinterkopf herabreichenden Mantel in archaischer Weise mit der L. längs der Wange vorgezogen hält, dann Poseidon mit dem Dreizack, Demeter mit Zepter und einem Strauße von Mohnblumen und Ähren, Dionysos mit dem Thyrsos, Hermes mit dem Caduceus. Die hinter dem Letztgenannten vorschreitende Figur, von der sich nur ein Stück des l. Vorderarmes erhalten hat, wird Hestia gewesen sein, die in ähnlichem Zusammenhange mit Hermes gepaart zu werden pflegt. Doch ist die Deutung auf den Hochzeitszug des Zeus und der Hera keineswegs zwingend. Der Bildhauer würde, falls er diesen Vorgang darstellen wollte, das Brautpaar in sehr ungeschickter Weise auf zwei Seiten der Basis verteilt haben. Außerdem wissen wir weder, ob auf der fehlenden vierten Seite eine Weihinschrift oder andere an dem Zuge teilnehmende Götterfiguren angebracht waren, noch wieviel von den beiden dem verlorenen Stücke benachbarten Seiten fehlt. Unter solchen Umständen scheint es geraten, sich mit der allgemeineren Benennung eines Götterzuges zu begnügen. Die Ausführung ist flau, die Nachahmung des archaischen Stiles stark gekünstelt.

Zoega II 101. Welcker alte Denkmäler II T. 1 p. 14—26. Overbeck Kunstmythologie II p. 22 n. 5, III p. 174C (wo weitere Literatur angeführt ist), p. 402 β; Atlas I 4, X 29. Vgl. Hauser die neu-attischen Reliefs p. 62 n. 91, p. 171.

1931 (676) **Kolossalkopf des Sarapis aus grünem Basalt.**

Ergänzt der obere Rand des Modius, Splitter am Haare, die Nasenspitze, der l. Schnurrbart, der untere Teil des Gesichtes vom Munde abwärts, viele Flicken im Hinterkopfe, die Büste.

Das antike Kopffragment stammt von einer vorzüglichen Wiederholung des Typus, über den wir unter n. 237 gehandelt haben. Der Kopist hat für seine Arbeit den dunkelgrünen Basalt gewählt, um damit die düstere Hauptfarbe des Originales, der kolossalen Sarapisstatue des Bryaxis im Sarapeion zu Alexandreia, nachzuahmen. Der Modius ist mit drei Olivenzweigen in Relief verziert. An einer anderen Wiederholung des gleichen Typus im Garten des Palazzo Barberini sehen wir an gleicher Stelle ein Bäumchen und zwei Ähren. In beiden Fällen haben wir augenscheinlich nur Auszüge aus dem reicheren Schmucke des viel größeren Modius an dem Originale zu erkennen. Vgl. ferner n. 288, 298, 770, 1919.

Overbeck Kunstmythologie II p. 310, 10; Atlas III 14. Vgl. Revue archéologique 1903 II p. 192f. n. 14.

1932 (668) **Jünglingstorso.**

Der Torso scheint nach der zarten Körperbildung und den auf die Schulter herabfallenden Locken von einer Apollonstatue herzurühren. Er zeigt die großartig-einfache, noch eine gewisse Strenge bekundende

Formengebung, wie sie der attischen Kunst in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts zu eigen war. Augenscheinlich haben wir es mit einer vortrefflichen Kopie nach einem Bronze-Originale jener Zeit zu tun.

Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 1098. Vgl. Sauer das sogenannte Theseion p. 219 Anm. 1.

1933 (662) **Statue der Artemis.**

Ergänzt an der Figur der Göttin der r. Arm, der l. Zeigefinger und Daumen, der vordere Teil des r. Fußes, an dem Tiere der Kopf, die Vorderbeine, die untere Hälfte des l. Hinterschenkels, außerdem beinahe die ganze Plinthe. Der der Statue aufgesetzte Kopf (ergänzt die Nase, sowie das Bruststück mit dem Halse) ist antik, aber nicht zugehörig.

Die Statue, deren einfach-strenger Stil auf ein attisches Original etwa aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. zurückweist, wird mit größter Wahrscheinlichkeit für Artemis erklärt. Auf diese Göttin passen sowohl die jungfräulichen Formen des Körpers wie die Attribute. Der seitwärts gestreckte r. Arm war offenbar auf einen stabartigen Gegenstand, einen Speer, ein Zepter oder eine hohe Fackel, gestützt. Daß man das auf der L. ruhende Tier richtig als Hirschkalb ergänzt hat, beweisen der schlanke Leib und die erhaltene r. Hinterklaue, die gespalten erscheint. Wenn die Göttin das Hirschkalb auf der Hand hält, so erklärt sich dies einerseits daraus, daß Artemis nicht ausschließlich als Jägerin sondern auch als Schirmerin der Waldesbrut verehrt wurde, und anderseits daraus, daß die noch unfreie griechische Kunst die heiligen Tiere in möglichst enge Beziehung zu den Gottheiten zu setzen liebte (vgl. n. 1548). Ein Fragment einer besseren Wiederholung der Figur, vielleicht des Originales, befindet sich im lateranischen Museum (vgl. in diesem Bande p. 5). Der der Statue aufgesetzte, antike aber nicht zugehörige Kopf rührt von einer Wiederholung des praxitelischen Sauroktonos her (vgl. n. 191, 1852).

Clarac II pl. 678F n. 1621B. Gerhard antike Bildwerke T. 12. Roscher mythol. Lexikon I 1 p. 596, abgebildet p. 562. Brunn-Bruckmann Denkmäler griech. u. röm. Skulptur n. 606. Vgl. Winckelmann mon. ant. ined. II p. 84. Beschreibung Roms III 2 p. 551. Gerhard Prodromus p. 179ff. Stephani compte-rendu pour 1863 p. 221 Anm. 5. Bull. dell' Inst. 1868 p. 87. Furtwängler Meisterwerke p. 43. Klein Praxiteles p. 110 n. 6.

1934 (663) **Mosaik, Gelehrtenversammlung.**

Gefunden zu Sarsina in Umbrien.

Das Mosaikbild, das eine Versammlung von sieben Gelehrten um einen am Boden stehenden Globus darstellt, geht auf ein ähnliches Original zurück wie ein besser ausgeführtes und erhaltenes Exemplar, das im Jahre 1896 bei Pompei entdeckt wurde und beistehend unter Auslassung des Rahmens (Fig. 41) abgebildet ist. Die Hauptunterschiede, die zwischen den beiden Bildern obwalten, sind folgende: Auf dem albanischen Exemplare erscheinen der erste und der vierte Gelehrte von links bartlos, wogegen das pompeianische alle sieben mit Vollbärten wiedergibt. Während der am linken Ende

der Gruppe dargestellte Mann auf dem hiesigen Bilde in der gesenkten R. eine Schlange hält, streckt er auf jenem die r. Hand halb geöffnet nach vorwärts; dabei legt er seine l. Hand auf die r. Schulter des vor ihm sitzenden Gelehrten.*) Der dritte Mann von links ist auf

Fig. 41.

dem albanischen Mosaik untätig dasitzend und ohne Attribut dargestellt. Hingegen hält er auf dem pompeianischen einen abwärts

*) Es scheint sich zwischen diesen Beiden und dem Gegenüberstehenden eine lebhafte Szene abzuspielen, an der die Übrigen nur als Zuschauer teilnehmen. Der rechts Stehende wendet sich, als wolle er gehen, und blickt dabei zu der linken Gruppe hinüber; in seiner Bewegung liegt etwas Erregtes, Unschlüssiges. Der Sitzende links deutet mit seiner Rechten zu dem rechts Stehenden hinüber, wendet aber seinen Kopf zu dem in seinen Rücken Stehenden um. Dieser blickt abwärts, nicht, wie man angenommen hat, auf seine rechte Hand, sondern in der Richtung auf den Globus. Dabei scheint in der Art seiner Kopfneigung etwas Gezwungenes, ein störriges Einsehen eigenen Unrechtes zu liegen. Freilich führen uns diese Beobachtungen zunächst nicht weiter, aber es scheint sich doch um eine Darstellung bestimmter Widersprüche zwischen einzelnen Philosophen zu handeln.

gerichteten Stab und scheint damit etwas in den Sand zu zeichnen; dabei ist sein Blick auf den Globus gerichtet. Der am weitesten rechts dargestellte Gelehrte deutet auf dem hiesigen Bilde mit einem Stabe, den er in der R. hält, auf den Globus, wogegen er auf dem pompeianischen in der L. eine Schriftrolle hält und deren oberes Ende mit der R. berührt. Beide Bilder zeigen hinter der dritten Figur von rechts eine von einer Säule getragene Sonnenuhr. Auf dem albanischen ist rechts im Hintergrunde eine Gruppe von Gebäuden, auf dem pompeianischen ein mit Gebäuden bedeckter Hügel sichtbar. Während sich auf dem hiesigen Mosaik hinter den beiden am weitesten links dargestellten Figuren ein von zwei Pfeilern gestützter Architrav erhebt, auf dem drei weitbauchige, mit Deckeln versehene Gefäße stehen, erscheint dieses Motiv auf dem pompeianischen Mosaik erweitert und verdeutlicht durch die Beifügung eines Baumes, von dem aus sich ein gewaltiger Ast in den zwischen den beiden Pfeilern vorhandenen Raum erstreckt. Es handelt sich demnach um ein ländliches Heiligtum, in dem ein Baum als Kultusobjekt dient, ein Motiv, das erst von der hellenistischen Kunst, aber von dieser sehr häufig zur Darstellung gebracht wurde (vgl. n. 1847). Wenn nun ein intelligenter Mosaikarbeiter, der über die Authentizität des albanischen Exemplares befragt wurde, den Verdacht geäußert hat, daß die Dinge, in denen dieses von dem pompeianischen Bilde abweicht, ihren Ursprung durchweg oder wenigstens zum größten Teil einer modernen Restauration verdanken könnten, so scheint diese Annahme doch zu weit zu gehen. Die Abweichungen sind zu erheblich, und nicht alle lassen sich so ohne weiteres, wie die Schlange in der R. des links stehenden Mannes, dem Unverstand eines modernen Restaurators zur Last legen.*) Vorsichtiger wird es sein, die beiden Mosaike auf zwei verschiedene Originale verwandter Art zurückzuführen. Auf beiden wäre eine Versammlung von Gelehrten in der gleichen Umgebung dargestellt gewesen. Jedenfalls aber müssen wir die Beurteilung beider Denkmäler notwendig auf das pompeianische basieren, da wir nur bei diesem sicher sind, daß es durch keine moderne Restauration modifiziert ist. Zunächst beweist die individuelle Charakteristik der Figuren, daß das Original in der hellenistischen oder in der griechisch-römischen Periode gestaltet ist, eine Annahme, die in dem spezifisch hellenistischen Motive des heiligen Baumes eine Bestätigung findet. Hinsichtlich der Bedeutung des Bildes sind verschiedene Ansichten dargelegt worden. Einige Gelehrte erkennen darin eine Komposition, die ähnlich, wie Raphaels

*) Man vergleiche den links Sitzenden mit der Statue des sog. sitzenden Demosthenes im Louvre (Clarac 283, 2099 A; Bernoulli griech. Ikonographie II p. 71 n. 15), einer Bronze in Paris (S. Reinach répertoire de la stat. II 2 p. 629, 6) und einem Wandgemälde aus Herculanum (Le antichità di Ercolano II tav. 25 links).

Schule von Athen, die Hauptvertreter der griechischen Philosophie, ohne Rücksicht auf ihre Zeit und Heimat, zusammenstellt, und schlagen für die sieben Figuren von links nach rechts folgende Benennungen vor: Zenon (der Stoiker), Aristoteles, Pythagoras, Epikur, Platon, Sokrates, während hinsichtlich der am r. Ende des Bildes dargestellten Figur die Deutung zwischen Theophrast, Pyrrhon und Karneades schwankt. Wir kennen Porträts von dem Stoiker Zenon (vgl. n. 282), Epikur (n. 283, 831), Platon (n. 261), Sokrates (n. 809 bis 811, 1884), Theophrast (n. 1881) und vielleicht auch dasjenige des Karneades (vgl. n. 812). Die Typen des Zenon, Epikur, Sokrates, Theophrast und Karneades sind aber von denen der Figuren, die man auf dem Mosaik für diese Philosophen erklären will, durchaus verschieden. Zwischen dem Porträt des Platon und dem Kopfe der dritten Figur von links ist allerdings eine gewisse Ähnlichkeit vorhanden. Doch scheint sie nicht schlagend genug, als daß die Identifizierung für gesichert gelten dürfte. Andere Gelehrte halten an der Deutung dieser Figur auf Platon fest, nehmen jedoch an, daß er nicht mit den berühmtesten Vertretern der griechischen Philosophie gruppiert, sondern, umgeben von seinen Schülern und Anhängern, in der athenischen Akademie dargestellt sei. Da man nun glaubte annehmen zu dürfen, der vermeintliche Platon sei damit beschäftigt, eine geometrische Figur in den Sand zu zeichnen, meinte ein Gelehrter, daß eine derartige Handlung auf den Verfasser des Timaios recht wohl passen würde. Da aber der Blick des „Platon" auf den Globus gerichtet ist, kann es sich nicht um eine einfache geometrische Deduktion handeln, sondern um eine astronomische Untersuchung. Auch irrt derselbe Gelehrte, wenn er in dem mit der ländlichen Kapelle verbundenen Baume einen der heiligen Ölbäume des Akademoshaines erkennen will; denn die Stilisierung dieses Baumes deutet keinesfalls auf einen Ölbaum, sondern eher auf eine Platane. Der Archäolog, der zunächst das Mosaikbild auf die athenische Akademie bezog, macht mit Recht auf die Ähnlichkeit aufmerksam, die zwischen dem Kopfe der zweiten Figur von links und dem bekannten Porträt des Lysias (vgl. n. 842) besteht. Wenn er jedoch jene Figur daraufhin Lysias benennt, so fällt es schwer, diese Benennung mit seiner Auffassung der Komposition in Einklang zu bringen; denn Lysias war in dem Kreise des Platon übel angesehen und hatte mit der Akademie nichts zu tun. Jedenfalls beruht der Versuch, das Mosaikbild auf Platon und seine Schule zu deuten, auf einer sehr unsicheren Grundlage, da die Erklärung der Hauptfigur für Platon zweifelhaft ist.

Fast alle Forscher, die sich bisher über das pompeianische Mosaik geäußert, haben es als selbstverständlich betrachtet, daß der im Hintergrunde befindliche Hügel die athenische Akropolis sei. Aber

diese Annahme ist keineswegs zwingend. Vielmehr leuchtet es ein, daß jedweder mit Gebäuden bedeckte Hügel, wollte man ihn in der andeutenden Weise wiedergeben, die auf dem Mosaik zur Anwendung gekommen ist, unter ähnlichen verkümmerten Formen zur Darstellung gebracht werden mußte, wie es hier geschehen ist. Es kann sich demnach recht wohl um einen Hügel handeln, der in oder bei der Residenz einer Diadochendynastie lag. Erwägen wir ferner die Tatsache, daß der hellenistische Lokalcharakter durch die Beifügung des ländlichen Kultusmales betont ist, so scheint die Frage berechtigt, ob nicht die in Rede stehende Komposition eine Versammlung von Gelehrten darstellt, die gleichzeitig an irgendwelchem Diadochenhofe tätig waren. Man könnte beispielshalber an sieben Mitglieder des alexandrinischen Museums und angesichts jenes Hügels im Hintergrunde an das Paneion oder das Vorgebirge Lochias denken. Der Umstand, daß sämtliche Figuren des Mosaiks bärtig dargestellt sind, würde der Annahme, daß es sich um einen Gelehrtenverein aus hellenistischer Zeit handelt, keineswegs zuwiderlaufen, da wir wissen, daß damals zahlreiche Gelehrte und namentlich Philosophen Vollbärte trugen. Es genügt, um nur einige sichere Beispiele anzuführen, an Aratos (n. 1914), den Stoiker Zenon (vgl. n. 282), Epikur und Metrodor (n. 283, 831) zu erinnern. Endlich fehlt es auch nicht an Gelehrten, die einer von uns bisher noch nicht erwähnten Annahme folgen, der Annahme, nach der in den Figuren der beiden Kompositionen keine Philosophen der hellenistischen Zeit, sondern die sieben Weisen dargestellt wären, in dem Hügel des Hintergrundes also eine Andeutung von Akrokorinth zu erkennen sei, da in Korinth das legendarische Gastmahl der sieben Weisen spielt. Immerhin wird man zugeben, daß beide Bilder vielmehr die Vorstellung erwecken, als sollten sie unmittelbare Eindrücke der Wirklichkeit verkörpern.

Die Gruppierung einer Anzahl von Forschenden um einen Himmelsglobus scheint vom 4. Jahrhundert an für derartige Aufgaben typisch geworden zu sein, vielleicht in Anlehnung an eine berühmte Komposition dieser Art: so war Isokrates auf der Trapeza seines Grabes mit seinen Lehrern und Dichtern stehend neben Gorgias dargestellt, der auf einen Himmelsglobus blickte (Plutarch. vitae X orat. 364). Außer auf unseren Mosaiken findet sich das gleiche Motiv auf einer hellenistischen Gemme, die in ihrer Anordnung sehr an die Hebdomadendarstellungen in der Wiener Handschrift des Dioskurides erinnert. Wenn man gewiß nicht ohne Berechtigung einen Zusammenhang zwischen diesen und den Hebdomades des Varro vermutet hat, einem großen ikonographischen Werke, das die Porträts in Gruppen zu sieben anordnete, so wird man vielleicht eine analoge Beziehung

zwischen ebendiesem Werke des Varro und den beiden Mosaiken voraussetzen dürfen. Kürzlich hat ein Gelehrter das pompeianische Mosaik geradezu für eine Kopie nach jener Darstellung an der Trapeza des Isokrates erklären wollen. Dieser Versuch scheint uns daran zu scheitern, daß sich die Einzelheiten des Bildes nicht mit denen in Einklang bringen lassen, die uns von dem Grabmonument des Rhetors überliefert werden. Isokrates soll auf dem Mosaik der rechts stehende Mann sein, der sich von der ganzen übrigen Gesellschaft entschieden absondert und dadurch einen Zusammenhang, wie wir ihn zwischen Schüler und Lehrern doch voraussetzen müssen, in sehr merkwürdiger Weise zum Ausdruck bringen würde. Zudem ist sein Kopf mit dem sicher beglaubigten Porträt des Isokrates (n. 1853) ganz unvereinbar. Wenig überzeugend ist auch die Deutung der beiden Figuren links auf Homer und Hesiod, die man gewiß nicht so unvermittelt in die realistische Wiedergabe einer Versammlung von Männern des 5. bis 4. Jahrhunderts eingefügt hätte. Jedenfalls aber gehören alle die genannten Darstellungen einer geschlossenen Gruppe an. Bei erneuten Versuchen, die einzelnen Figuren der Mosaike mit Berücksichtigung dieses Zusammenhanges zu deuten, wird man allerdings in Rechnung ziehen müssen, daß es sich um keine beliebigen Vereine von Forschern handeln kann, sondern nur um solche, die auch für die römische Welt noch von besonderer Bedeutung waren.

Winckelmann mon. ant. ined. T. 185, II p. 242. Grivaud de la Vincelle arts et métiers des anciens pl. VIII 19. Römische Mitteilungen XII 1897 p. 392. Monumenti pubbl. dall' Acc. dei Lincei VIII 1898 p. 393 f. Fig. 1. Bernoulli griech. Ikonographie II p. 34 ff. Abb. 4. Vgl. De Laborde descripción de un pavimento en mosayico desc. en Itálica (Paris 1806) p. 90. Beschreibung Roms III 2 p. 551. Abhandlungen der sächs. Gesellschaft d. Wiss. V 1868 p. 301 Anm. 160. Archiv für Geschichte der Philosophie, herausg. von L. Stein XI p. 171, 173. Arch. Anzeiger XIII 1890 p. 120. Furtwängler die ant. Gemmen III p. 166 (ebenda T. XXXV 35 die oben erwähnte, hellenistische Gemme). Hermes XXXVII 1902 p. 128 f. von Salis der Altar von Pergamon p. 187. — Das pompeianische Mosaik: Notizie degli scavi 1897 p. 337 ff. Archiv für Gesch. d. Philosophie XI p. 171 ff. (mit Tafel). Römische Mitt. XII 1897 p. 328 ff. Arch. Anz. XIII 1898 p. 120 ff. Mon. pubbl. dall' Acc. dei Lincei VIII 1898 T. XII p. 389 ff. Rivista ital. di filosofia 1898 p. 11 ff. Berl. philol. Wochenschrift 1900 p. 274. Bernoulli a. a. O. Abb. 3. Birt die Buchrolle i. d. Kunst p. 102 ff. Abb. 59. Röm. Mitt. XXVI 1911 p. 49; XXVII 1912 p. 234 ff. Lippold griech. Porträtstatuen p. 73 f.

Nachträge zum I. Bande.

Die vatikanischen Sammlungen.

Braccio nuovo: 5 (14) Statue des Augustus. In den Athen. Mitteilungen XXXVI 1911 p. 361ff. hat Ippel die Behauptung ausgesprochen, der Kopf der Statue gehe auf das gleiche Original zurück, wie der bronzene Augustuskopf, der kürzlich in Meroë gefunden wurde und in das britische Museum gelangt ist. Eine Nachprüfung dieser Behauptung war dem Bearbeiter des Führers in Rom selbst ermöglicht, da ein Gipsabguß des neugefundenen Kopfes in der Mostra archeologica aufgestellt wurde. Es ergab sich, daß beide Köpfe nur diejenigen Züge miteinander gemein haben, die dadurch bedingt sind, daß beide die gleiche Persönlichkeit darstellen. Die Einzelheiten der Wiedergabe aber weichen so entschieden voneinander ab — von der Auffassung ganz zu schweigen —, daß von einer Rückführung beider Köpfe auf das gleiche Original nicht die Rede sein kann. Wir dürfen es uns deshalb ersparen, hier auf die von Ippel gezogenen Folgerungen einzugehen. — Zu der Literatur wäre hinzuzufügen: Bruckmann Wandbilder alter Plastik III (erläuternder Text von Buschor). Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 701 bis 703. Kekule von Stradonitz griech. Skulptur (2. Aufl.) p. 353ff. mit Abb. Wickhoff Schriften III p. 32ff. Hekler Bildniskunst der Griech. u. Römer p. XXXIVf. T. 170, 171. Lippold griech. Porträtstatuen p. 104.

10 (26) Statue des Titus. Hekler Bildniskunst d. Griech. u. Röm. T. 219.

19 (53) Statue eines tragischen Dichters. Hekler T. 7b. Lippold griech. Porträtstatuen p. 64ff. Fig. 11 (L. billigt die Beziehung der Statue auf Aischylos).

21 (60) Porträtkopf eines Römers. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 429—430. Hekler p. XXXII T. 151.

22 (62) Statue des Demosthenes. Bruckmann Wandbilder alter Plastik VIII (erläuternder Text von Buschor). Hekler p. XVI T. 56, 57. Lippold a. a. O. p. 94.

23 (67) Apoxyomenos nach Lysippos. Kekule von Stradonitz griech. Skulptur (2. Aufl.) p. 237ff. mit Abb.

26 (83) Statue der Hera. Dissertazioni dell' Accad. Pontif. rom. di archeol. X 1912 p. 418f. Fig. 125.

27 (86) Statue der Fortuna. Dissertazioni dell' Accad. Pontif. rom. di archeol. X 1912 p. 152f. Fig. 26.

31 (97a) Römische männliche Porträtbüste. Hekler p. XXXIX T. 228.

42 (120) Ausruhender Satyr nach Praxiteles. In dem Verweise ist die Ziffer 875 einzusetzen.

44 (124) Büste des Kaisers Philippus Arabs. Hekler p. XLV T. 293.

Galleria lapidaria: Abteilung XXII links ist jetzt die schlecht gearbeitete, aber inhaltlich bedeutsame Grabgruppe eines Cornutus aufgestellt, die früher in den vatikanischen Gärten stand. Sie hat der Inschrift zufolge das Grab geschmückt, in dem dieser Cornutus mit seinen acht Kindern bestattet war, und stellt den thronenden Saturnus dar, zu dessen Seiten links (vom Beschauer aus) ein Knabe mit einem Füllhorn, rechts ein Mädchen steht mit Früchten in dem Bausche des von der L. emporgehobenen Mantels. Sein r. Ärmchen stützt das Mädchen vertraulich auf den l. Oberschenkel des Gottes (vgl. n. 1561 im II. Bande). Die Gruppe ist jetzt gereinigt, und so erkennt man deutlich, daß der Gott mit der R., die in seinem Schoße ruht, die Harpe gefaßt hält (sie war früher nicht zu erkennen). Ergänzt ist an dem Saturnus die Nase und der kleine Finger der l. Hand, an dem Throne in verschiedenen Stücken das Vorderteil der l. Armlehne, an dem Knaben ein Teil des r. Unterarmes. Es fehlt ein Stück des Mantels auf dem Kopfe des Saturnus, ein Stück der Harpe, die Nase des Knaben und zwei Stücke seines Vorderkopfes, der Kopf mit dem Halse und der r. Unterarm des Mädchens, sowie Teile des Thrones. Allerlei war gebrochen. Die Figur des Gottes entspricht im Typus durchaus den sonst bekannten Bildern des Kronos-Saturnus; vgl. n. 234, 361, 755 u. 864. In dieser Form — mit der Harpe, nicht mit dem gewindelten Steine (n. 755) — war der Gott in dem römischen Saturntempel am Forum dargestellt. Der Knabe, dessen Gesicht Porträtzüge zu tragen scheint, ist an dem charakteristischen Gestus des r. Zeigefingers als Harpokrates zu erkennen; zweifelhaft bleibt, ob sein Kopf ursprünglich mit Flügeln oder einem anderen Attribute an Stelle der jetzt vorhandenen Löcher ausgestattet war. Der Sohn der Isis ist hier als Fruchtbarkeitsdämon neben den alten Gott der Aussaat gestellt und trägt als solcher das Füllhorn im l. Arme (vgl. n. 855, wo wir demnach in dem Horne in der L. doch wohl ein Füllhorn zu erkennen haben). Sein weibliches Gegenbild wird man vielleicht Opora nennen dürfen. Die Tatsache, daß eine derartige Gruppe zum Schmucke eines Grabes bestimmt wurde, kann sich nur daraus erklären, daß man in dem Kronos-Saturnus den Herrscher des Elysion, der seligen Inseln, sah. Daß man gerade in der späteren Kaiser-

zeit, aus der die Gruppe stammt, gern in der Vorstellung dieses Paradieses nach dem Tode einen Trost suchte oder doch mit diesem Troste spielte, beweist der Reliefschmuck vieler Sarkophage. Kronos ist uns als Herrscher im Elysion sonst nur durch einen eingeschobenen Vers der Werke und Tage des Hesiod (v. 169) bezeugt; doch scheint sich in diesem Sinne auch eine griechische Inschrift aus Philae in Ägypten erklären zu lassen, und das wäre um so bedeutungsvoller, als wir auch in unserer Gruppe durch die Figur des Harpokrates auf Zusammenhang mit ägyptischem Götterglauben gewiesen werden, Im Nillande wurde der Kult des Kronos zugleich mit dem des Sarapis eingeführt.

Clarac 395, 660. Arndt-Amelung Einzelaufnahmen n. 801. Die Inschrift: CIL VI 16483. Vgl. Roscher mythol. Lexikon II p. 1564d (Mayer). — Über Kronos bei Hesiod s. Rohde Psyche (2. Aufl.) p. 105. Über Kronos in Ägypten: Roscher a. a. O. p. 1526, 48. Über Saturnus: Roscher IV p. 427 ff. (Wissowa); auch Wissowa Religion u. Kultus d. Römer (2. Aufl.) p. 204 ff., Über die Fahrt nach d. sel. Inseln auf röm. Sarkophagen: Bonner Jahrbücher 1902 p. 66 ff. (Schröder).

Museo Chiaramonti: 63 (60E) Grabrelief eines L. Vibius und seiner Familie. Hekler p. XXIX T. 134.

68 (135) Kopf eines Römers. Hekler p. XXXI T. 137.

76 (263) Weibliche Porträtbüste. Hekler p. XL T. 241a.

85 (401) Kolossalkopf des Augustus. Hekler p. XXXIV T. 169a.

86 (420) Hermenbüste des Hephaistos. Della Seta religione e arte figurata p. 153 Fig. 103.

87 (424B) Kopf des Sulla (?). Arndt-Bruckmann griech- u. röm. Porträts n. 605, 606. Hekler T. 148b.

89 (465) Hochrelief, Penelope (?). Jahrbuch d. arch. Instituts XXVI 1911 p. 124 und passim, Abb. 47 (p. 122). Vgl. Kekule von Stradonitz griech. Skulptur (2. Aufl.) p. 141f. mit Abb. des „Penelope"-Kopfes in Berlin. Lippold griech. Porträtstatuen p. 42.

90 (494) Statue des Tiberius. Hekler p. XXXV T. 176.

91 (497) Relief, eine Mühle. Blümner, Technologie der Gewerbe I (2. Aufl.) p. 41ff. Fig. 16.

94 (508) Büste des Menander. Vgl. Lippold griech. Porträtstatuen p. 89ff.

96 (512) Männlicher Porträtkopf. Hekler p. XXXI T. 142a.

116 (698) Kopf des Cicero. Hekler p. XXXIII T. 161b.

Belvedere: 125 (2) Peperinsarkophag des Lucius Cornelius Scipio Barbatus. Diehl inscriptiones latinae (Lietzmann, Tabulae in usum scholarum editae 4) T. 4.

127 (7) Der untere Teil eines weiblichen Sitzbildes. S. den Nachtrag zu Bd. II n. 1242.

p. 78f. Porträtkopf. Arndt-Bruckmann griech. u. röm. Porträts n. 449, 450.

128 (10) Statue des Meleagros. Vgl. Kekule von Stradonitz griech. Skulptur (2. Aufl.) p. 261ff. mit Abb. der Wiederholung der Statue in Berlin und derjenigen des Kopfes in Boston. Lippold griech. Porträtstatuen p. 101.

129 (11) Torso einer Statue des Apollon oder eines Wahrsagers. Jetzt aufgestellt links von n. 139.

138 (38) Friesfragment, Gigantomachie. v. Salis der Altar v. Pergamon p. 79ff.

143 (55) Relief, Festzug zu Ehren der Isis. Arch. Anzeiger XXI 1906 p. 139. Perdrizet bronzes grecs d'Égypte de la collection Fouquet p. 48ff. n. 82 mit Pl. XXII.

147, 148 (64, 65) Zwei Hunde. Vgl. den stilistisch verwandten Löwenkopf vom Brunnenhaus auf der Agora zu Magnesia a. M. bei Kothe-Watzinger Magnesia a. M. p. 136 Abb. 144.

149 Hermenbüste des greisen Sophokles. Lippold griech. Porträtstatuen p. 51ff. (L. macht mit Recht darauf aufmerksam, daß die Angabe des Fundjahres nur auf n. 257, nicht auf diese Büste zutrifft. Auf p. 50 derselben Schrift bestreitet L. ferner die Berechtigung, aus der zitierten Stelle der Vita Sophoclis auf eine von Iophon errichtete Statue des Dichters bald nach dessen Tode zu schließen, ohne seine Gründe auszuführen.

154 (44) Die Basis Casali. Roscher myth. Lexikon IV p. 204 n. 6 Abb. 3. Della Seta religione e arte figurata p. 191 Fig. 151.

157 (92) Der Apoll vom Belvedere. Della Seta p. 153 Fig. 99. v. Salis der Altar v. Pergamon p. 57ff.

158 (94) Relief, zwei Frauen mit einem Stiere. Kürzlich ist aus einer Privatsammlung in Neapel ein Relief-Fragment in den Kunsthandel gelangt, das genau der an dem hier besprochenen Relief ergänzten l. Hälfte entspricht und zu der hier erhaltenen r. Hälfte in den Maßen, der Relieferhebung und der Qualität des Marmors stimmt. Da zudem das neue Fragment in Neapel erworben wurde, die antike Hälfte des vatikanischen Reliefs aus der Terra di Lavoro (zwischen Terracina und Neapel) stammt, ist es sehr wahrscheinlich, daß beide ursprünglich ein Ganzes gebildet haben. Wenn das neue Fragment einen weitaus besseren Eindruck macht, als unser vatikanisches, so dürfte sich das dadurch erklären, daß der Ergänzer dieses vollkommen überarbeitet hat. In den Uffizien zu Florenz befindet sich eine Wiederholung der gleichen Darstellung (Collignon histoire de la sculpture grecque II p. 644), die aber von der auf dem vatikanischen und dem neuen Fragment etwas abweicht. Mit der Florentiner Variante stimmte eine dritte Wiederholung überein, von der sich nur die l. Hälfte erhalten hat (abgebildet bei Barbault recueil de divers monuments pl. 78; seitdem verschollen). Diese ist also nicht, wie man glaubte annehmen zu dürfen, identisch mit dem Neapeler

Fragment, das in dem Auktionskataloge der Aucienne collection Woodyat pl. XI p. 37 n. 263 (Pollack) publiziert ist.

Galerie der Statuen: 185 (253) Oberleib eines Triton oder Seekentauren. Zu der Verwendung derartiger Figuren als Giebelakroterien vgl. Macrob. Sat. I 8, 4: illud non omiserim, Tritonas cum bucinis fastigio Saturni aedis superpositos.

195, 196 (271, 390) Poseidippos und ein anderer Dichter. Hekler Bildniskunst der Griechen u. Römer p. XXVI T. 110, 111. Lippold griech. Porträtstatuen p. 88f.

209 Sarkophag mit dem Gigantenkampfe. Della Seta religione e arte figurata p. 201 Fig. 163. v. Salis der Altar v. Pergamon p. 21, 38, 80f. Abb. 9.

Das Zimmer der Büsten: 214 (278) Angeblicher Kopf des Otho. Hekler T. 196a.

216 (275) Kopf eines greisen hellenistischen Herrschers. Hekler p. XXVII T. 124b (Priester).

218 (273) Kopf des jugendlichen Octavianus. Hekler p. XXXIV T. 163.

220 (287) Kopf des Commodus. Hekler T. 270b.

230 (388) Bildnisgruppe eines römischen Ehepaares. Della Seta religione e arte figurata p. 200 Fig. 161. Hekler T. 162.

237 (298) Kolossalbüste des Sarapis. Vgl. Revue archéologique 1910 II p. 96ff. Archäol. Anzeiger XXVII 1912 p.150. Rapport sur la marche du service du Musée d'Alexandrie 1910—11 p. 12ff. T. II 4, 5; III 6, 7 (Breccia).

245 (338) Kopf eines Diadochen. Vgl. Lippold griech. Porträtstatuen p. 101, wo der Kopf mit Unrecht für eine allerdings ziemlich freie Replik des Meleager-Typus erklärt wird.

Gabinetto delle maschere: 248 (427) Aphrodite im Bade kauernd. Das Motiv der Statue des Doidalsas ist bereits reproduziert auf einem Nymphenrelief aus Tralleis, einer Arbeit des 2. Jahrhunderts v. Chr. (Athen. Mitteil. XXXVI 1911 p. 295f. n. 5 Abb. 3).

Der Saal der Musen: 261 (519) Hermenbüste des Platon. Hekler p. XIII T. 22. Delbrück ant. Porträts (tabulae in usum scholarum ed. sub cura Joh. Lietzmann 6) p. XVII, XXXII, T. 15. Vgl. Lippold griech. Porträtstatuen p. 55f.

262 (518) Hermenbüste eines Strategen. Hekler p. IX T. 5.

263—270 Apoll und die Musen. Vgl. Arndt-Amelung, Einzelaufnahmen Serie VI Text p. 15ff.; hier wird von Arndt die Rückführung der Gruppe auf Praxiteles und ihre Identifizierung mit der von Cicero und Plinius erwähnten Thespiadengruppe beim Tempel der Felicitas verteidigt. Es würde uns zu weit führen, auf Einzel-

heiten einzugehen. Der Bearbeiter des Führers glaubt, auf seiner im Texte angedeuteten Meinung beharren zu müssen. Ausführlicher wird er sich im 3. Bande des Vatikankataloges äußern können.

270 (512) Kopf des Epimenides (?). Hekler p. IX T. 9a (Homer).

274 (531) Herme des Periandros. Hekler p. XXI T. 78.

275 (528) Herme des Bias. Hekler p. XXI T. 77.

276 (525) Herme des Perikles. Hekler p. IX T. 4b. Vgl. Lippold griech. Porträtstatuen p. 32 ff.

278 (509) Kopf des Hermarchos. Hekler T. 42a.

279 (507) Hermenbüste des Antisthenes. Hekler p. XIV T. 28.

281 (502) Hermenbüste des Aischines. Hekler p. XVI T. 55a.

282 (500) Angebliche Hermenbüste des Zenon. Zu dem im Texte erwähnten, inschriftlich bezeugten Porträt eines Zenon vgl. Crönert in den Jahresheften des österr. arch. Instituts X 1907 p. 150 und Lippold a. a. O. p. 75 u. 82 f. (beide erkennen in diesem Porträt statt des Stoikers dieses Namens vielmehr den Epikuraeer aus dem Anfange des I. Jahrhunderts v. Chr.).

283 (498) Kopf des Epikuros. Hekler p. XXIV T. 101a.

284 (492) Büste des Sophokles. Delbrück antike Porträts (tabulae in usum scholarum ed. sub cura Joh. Lietzmann 6) p. XXXIII Abb. 8.

Die Rotunde: 288 (539) Kolossaler Zeuskopf. Della Seta religione e arte figurata p. 153 Fig. 91.

289 (540) Kolossalstatue des Antinous als Dionysos. Hekler p. XLI T. 255.

290 (541) Kolossalkopf der älteren Faustina. Hekler p. XLIV T. 283b.

292 (543) Kolossalkopf des Hadrian. Hekler p. XLI T. 248b. Delbrück a. a. O. p. L, T. 43 A.

296 (547) Kolossale Hermenbüste, Personifikation eines Meeresteiles. v. Salis der Altar v. Pergamon p. 157 f.

297 (548) Kolossalstatue des Nerva. Hekler T. 230.

299 (550) Statue des Claudius. Hekler p. XXXVI T. 180.

301 (552) Kolossalstatue der Iuno Sospita. Della Seta religione e arte figurata p. 190 Fig. 147.

302 (553) Kolossalkopf der Plotina. Hekler p. XL T. 245b.

Sala in forma di croce greca: 309 (566) Porphyrsarkophag aus der Kirche der heiligen Constantia. Riegl die spätrömische Kunstindustrie p. 86 ff. Fig. 20.

312 (589) Porphyrsarkophag der heiligen Helena. Riegl p. 90ff. Fig. 22. R. bestreitet, daß der Sarkophag aus der gleichen Epoche wie n. 309 stammen könne, und erklärt ihn für ein Werk des 2. Jahrhunderts n. Chr. Man habe für die Mutter des Constantin einen älteren Sarkophag benutzt. Weiter auf dieser Bahn geht Frothingham, der im Amer. Journal of archaeology XIII 1909 p. 59f. die Behauptung aufstellt, der Sarkophag habe ursprünglich die Leiche des Kaisers Marcus Aurelius geborgen, auf dessen Geburt unter dem Zeichen des Löwen die plastische Verzierung des Deckels mit Löwen deuten solle. Diese aber lassen sich ohne weiteres als Grabeswächter verstehen; das Motiv ist so verbreitet, daß man keine Beispiele dafür zu geben braucht. Die Annahme der Neubenützung eines Sarkophages, aus dem man den Leichnam des früheren Inhabers hätte entfernen müssen, ist ganz unwahrscheinlich, zumal da in diesem Falle die Leiche eines allgemein verehrten Kaisers in Frage gekommen wäre, und läßt sich mit der Zerstörung früherer Ehrendenkmäler und Neubenützung der Reliefs solcher Monumente, wie sie am Konstantinsbogen stattgefunden hat, durchaus nicht auf eine Linie stellen. Wenn R. fragt, warum man denn den Sarkophag der Helena mit kriegerischen Szenen geschmückt habe, ist man ebenso berechtigt, dagegen zu fragen, warum man denn für die Kaiserin gerade einen Sarkophag mit solchen Szenen unter den älteren ausgesucht habe. Mittel und Möglichkeiten zur Herstellung eines eigens für sie bestimmten Sarkophages fehlten doch nicht, wie n. 309 beweist. Wer die Reliefs von n. 312 mit den Nebenseiten von n. 123 vergleicht, wird die Ähnlichkeiten, aber auch die Unterschiede nicht verkennen können. Die Köpfe an n. 312 wären im 2. Jahrhundert n. Chr. ebenso beispiellos, wie in der Zeit des Konstantin. Tatsächlich läßt sich von keinem einzigen sicher behaupten, daß er antik sei, fast von allen aber, daß sie modern sind. Genaue Angaben über die Ergänzungen sollen im III. Bande des Vatikankataloges gedruckt werden. Ebenda weiteres über die Datierungsfrage.

Der Saal der Biga: 323 (612) Opfernder Römer. Hekler p. XXXII T. 129c.

324 (615) Diskobol, Stellung nehmend. Vgl. zu dem Hermes Diskobolos zwei Fragmente einer Statuette aus Gips, einen hängenden Arm mit Diskos und ein leicht gebogenes Bein mit Fußflügeln (Athen. Mitteil. XXXVII 1912 p. 69f. n. 1 T. I 1, 2); sie sind beide aus Ägypten nach München in eine Privatsammlung gelangt, können übrigens nicht zu einer Replik der vatikanischen Statue gehört haben.

327 (619) Statue eines Wagenlenkers. Hekler T. 193.

328 (620) Angebliche Statue des Sextus von Chaironeia. Vgl. Lippold griech. Porträtstatuen p. 98 Anm. 4.

Galerie der Kandelaber: 332 zu ändern in 332a.

358 (177) Statue eines Fischers. Kürzlich sah der Bearbeiter des Führers bei einem römischen Kunsthändler eine elend gearbeitete Statuettenreplik dieser Figur. Neben dem r. Beine außen war ein Delphin angebracht, in dessen Maul noch das Ende eines dünnen Bleirohrs erhalten war. Hier sprudelte also ein feiner Strahl in ein Bassin, an dessen Rand die Statuette aufgestellt war. Die r. Hand war auch hier nicht erhalten; aber aus jener Zurichtung ergibt sich die Bestätigung der Annahme, daß die R. mit einer Angelrute zu ergänzen sei.

362 (184) Stadtgöttin von Antiocheia am Orontes. Kekule von Stradonitz griech. Skulptur (2. Aufl.) p. 253 mit Abb.

364 (222) Statue einer Wettläuferin. Jahrbuch d. arch. Instituts XXVI 1911 p. 172 und passim. Kunstwart XXV 1911 III p. 213 (hier wird auf Grund einer angeblichen Verwandtschaft des Kopfes der Wettläuferin mit dem der myronischen Athena die Statue dem Kreise des Myron zugeschrieben; vgl. dagegen die Ausführungen zu n. 1286).

382 (204) Niobidensarkophag. Della Seta religione e arte figurata p. 201 Fig. 164.

384 (148) Satyr mit einem Knaben auf den Schultern. Klein, Praxiteles p. 399f.; Geschichte d. griech. Kunst III p. 230ff. Revue archéologique 1911 II p. 143ff. Fig. 8.

386 (118A) Ganymed vom Adler entführt. Kekule von Stradonitz griech. Skulptur (2. Aufl.) p. 218f. mit Abb.

Galleria geografica: 395 (21) Kopf des Antisthenes. Hekler Bildniskunst d. Griechen u. Römer p. XIV T. 30a.

Das etruskische Museum: 476 (70) Schlauchförm. Amphora, Ölhandel. Blümner Technologie u. Terminologie der Gewerbe u. Künste I (2. Aufl.) p. 335 Fig. 118.

525 Rotfiguriger Krug, Verfolgung Helenas durch Menelaos. Wiener Studien XXXIV 1912 p. 282 ff. Abb. 1 (Loewy).

655 (202, 203) zu ändern in 656 (202, 203).

673 (257) Vermeintlicher Porträtkopf des Trebonianus Gallus. Hekler T. 294b.

687 auf p. 382 zu ändern in 692.

Der Kapitolsplatz.

p. 408 Anm. 1 ist zuzufügen: Hekler T. 266.

Das Kapitolinische Museum.

Halle: 759 (40) Kolossalstatue des Ares. Hülsen, Skizzenbücher des Marten van Heemskerck I p. 16f., wo H. die Angabe der

Provenienz vom Nerva-Forum verwirft und abermals Zweifel an der Zusammengehörigkeit von Kopf und Körper begründet werden.

761 (22) Weibliche Statue archaischen Stiles. Vgl. Kekule von Stradonitz griech. Skulptur (2. Aufl.) p. 142f. Lippold griech. Porträtstatuen p. 41f.

Galerie: 785 (42) Statue einer Römerin. Hekler Bildniskunst der Griechen und Römer T. 204b.

Zimmer der Tauben: 797 (49) Statuette der ephesischen Artemis. In n. 33 des Obergermanisch-Rätischen Limes p. 25 hat Drexel als Parallele für den Aufbau auf dem Modius der Artemis ein Monument aus dem 3. Mithreum in Heddersheim ausgegeben (Cumont II n. 253j): „auf einem rechteckigen Sockel steht eine kleine Aedicula, die sich nach drei Seiten hin öffnet und vorne die Felsgeburt des Mithras, auf den Nebenseiten die beiden Fackelträger sehen läßt." Der Vergleich scheint dem Bearbeiter des Führers nicht zu stimmen. Auf dem Heddersheimer Cippus sind drei Seiten architektonisch umrahmt; es handelt sich gar nicht um die Darstellung einer veritablen Architektur. Dort ist zudem der Grundriß einfach quadratisch, nicht, wie hier, kreuzförmig. — Ein weiteres Exemplar eines derartigen Modius — der Aufbau ist fast nur in Ansätzen erhalten — hat sich neuerdings in Ostia gefunden: Notizie degli scavi 1909 p. 235 Fig. 2, 2a. Ferner teilt mir Herr Dr. Drexel mit: „Auf der Basis von Puteoli im Museum zu Neapel ist neben der Vertreterin der Stadt Ephesos das Bild der Artemis auf einem Pfeiler dargestellt; auch hier scheint der Modius jenen Aufbau zu tragen, aber alle Einzelheiten sind an dieser Stelle zerstört." — Vgl. auch Imhof-Blumer, Nymphen u. Chariten auf griech. Münzen T. X 33 p. 167 (Münze von Apameia aus der Zeit der Gordiane). — Der Modius mit dem Aufbau in Villa Albani — er ist erwähnt in dem zu n. 797 zitierten Aufsatz in den Österr. Jahresheften — ist von Alinari auf seiner Photographie n. 27729 aufgenommen.

799 (83) Die sogenannte Tabula Iliaca. Die neueste und zugleich erste ausreichende Publikation der Tabula in den Memorie della R. Accademia dei Lincei, Ser. 5a, Classe di scienze mor., stor. e filol., vol. XIV p. 662ff. mit Tafel (U. Mancuso) hätte in dem Literaturverzeichnis nicht fehlen dürfen.

Zimmer der Kaiserbüsten: 805 (84) Porträtstatue einer Römerin. Vgl. zu dem Typus Lippold griech. Porträtstatuen p. 43. — p. 452 Augustus. Hekler Bildniskunst der Griechen u. Römer T. 169b. Delbrück ant. Porträts (tabulae in usum scholarum ed. sub cura Joh. Lietzmann 6) p. XIX, XLVI f. T. 33. — n. 4 Tiberius. Hekler T. 178a. — n. 7 Der ältere Drusus (?). Hekler T. 185a. — n. 10 Agrippina. Hekler p. XXXVII T. 212b.

p. 453 n. 23 viell. Iulia. Hekler p. XL T. 244b. Delbrück a. a. O. p. XLIX f. T. 39 B, 40 (Dame traianischer Zeit). — n. 25 Domitia. Hekler p. XL T. 239b. — n. 28 Plotina, Gattin des Traianus. Delbrück p. XX, L Abb. 20 T. 42. — n. 29 Marciana (?). Hekler p. XL T. 243a. — n. 30 Matidia (?). Hekler p. XL T. 240a. — n. 37 jugendl. Marcus Aurelius. Hekler p. XLII T. 265. — n. 39 jüng. Faustina. Hekler T. 284a. — n. 41 Lucius Verus. Hekler p. XLIII T. 269b. — n. 43 jugendlicher Commodus. Delbrück p. XXI, LIV, T. 48, 49. — n. 47 Iulia Mamaea (?). Hekler p. XLVI T. 302b.

p. 454 n. 62 Maximinus Thrax. Hekler p. XLV T. 291a. — n. 63 Maximus. Hekler T. 296a. — n. 64 viell. der ält. Gordianus. Hekler T. 294a. — n. 66 Pupienus. Hekler T. 291b.

p. 455 n. 70 Traianus Decius. Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie p. 70 Fig. 9.

p. 456 n. 83 viell. Valentinianus I. Riegl p. 109f. Fig. 34. Hekler p. XLVII T. 308a.

Sogen. Philosophenzimmer: 808 (1) Kopf eines eleusinischen Daimon. Die aus den Not. d. sc. zitierte Abbildung ist jetzt auch wiederholt in den Dissertazioni dell' Accad. Pontif. rom. di archeol. X 1912 p. 275 Fig. 60.

809—811 Kopf des Sokrates. Vgl. Lippold griech. Porträtstatuen p. 53f.

813 (9) Kopf des Aelius Aristides (?). Hekler T. 274a.

814 (10) Kopf eines hellenistischen Dichters. Vgl. Lippold a. a. O. p. 90.

816 (21) Sog. Büste des Diogenes. Hekler p. XXVII T. 114a.

822 (38) Kopf des Chrysippos. Lippold a. a. O. p. 75f.

823—825 (44—46) Kopf des Homer. Vgl. Lippold p. 93f.

826 (48) Büste des Gnaeus Domitius Corbulo. Hekler p. XXXVII T. 199.

829 (59) Büste eines Barbarenjünglings. Hekler p. XLII T. 280b.

831 (63) Doppelherme des Epikuros und Metrodoros. Hekler p. XXIV T. 100. Lippold p. 77.

832 (68) Behelmter bärtiger Kopf. Vgl. Lippold p. 37.

835 (75) Kopf des Cicero (?). Hekler p. XXXIII T. 160.

836 (76) Männl. Büste mit einer trag. Maske auf d. Schulter. Hekler p. XLV T. 295a.

837 (77) Mutmaßlicher Kopf des Homer. Vgl. Lippold p. 93.

840 (82) Angebl. Kopf des Aischylos. Hekler p. XII T. 14.

842 (96) Kopf des Lysias. Hekler p. XIV T. 25.

843 (98) Sitzbild eines Griechen. Lippold p. 62 f. mit Abbildung der Neapeler Statuette (Fig. 10). Im Texte sind die ka-

pitolinische Statue und ihre Wiederholungen fälschlich als romanisierte Umarbeitungen des griechischen Original mit römischer Tracht behandelt. Die Tracht ist griechisch, ein Zusatz einzig das Untergewand. Vgl. n. 1315.

Der Hauptsaal: 851 (36) Statue der Pallas. v. Salis der Altar v. Pergamon p. 46ff.

855 (28) Statue des Harpokrates. Vgl. den Nachtrag zu Galleria lapidaria Abteilung XXII in diesem Bande.

Stanza del Gladiatore: 872 (16) Büste eines jungen Römers. Hekler T. 189b.

874 (12) Sogen. Antinoos. Hekler p. XLI T. 254.

875 (10) Ausruhender Satyr, nach Praxiteles. Roscher, Mythol. Lexikon IV p. 481 Abb. 8.

877 (8) Angebl. Statue des Stoikers Zenon. Hekler p. XXVII T. 112b. Lippold p. 97.

882 (3) Kolossalkopf Alexanders d. Gr. Hekler p. XVIII T. 62a.

883 (2) Weibliche Statue. v. Salis der Altar v. Pergamon p. 152.

Der Konservatorenpalast.

Halle: 885 Kolossalstatue des Iulius Caesar (?). Hekler p. XXXIIIf. T. 156a, 157.

Hof: 887 Kolossalkopf Konstantins d. Gr. Hekler T. 307a. Delbrück ant. Porträts (tabulae in usum scholarum ed. sub cura Joh. Lietzmann 6) p. XXII, LVI ff. Abb. 27 T. 55.

Treppe: 893 (44) Das Dankopfer vor dem Tempel des kapitol. Iuppiters. Della Seta religione e arta figurata p. 195 Fig. 160.

Erstes Stockwerk: 900 Inschriftl. bezeichn. Hermenbüste des Anakreon. Hekler p. IX T. 6b. Vgl. Lippold griech. Porträtstatuen p. 35ff.

Korridor: 909, 910 Zwei Kolossalstatuen römischer Magistrate. Hekler T. 306. Der jüngere: Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie p. 111f. Fig. 36. Amer. Journal of archaeol. XV 1911 p. 25ff. Fig. 1. Der ältere: Delbrück a. a. O. p. XXII, LVIII Abb. 28 T. 56.

918 Grabstein des Schusters Gaius Iulius Helius. Hekler T. 223b.

922 Fragmentierte Gruppe eines gegen zwei Satyrn kämpfenden Giganten. Klein Geschichte der griech. Kunst III p. 127f. v. Salis der Altar v. Pergamon p. 76ff.

Sala degli orti Lamiani: 925 (36) Kopf eines Kentauren. Über die Gruppe in den Saepta vgl. Americ. Journal of archaeol. XII 1908 p. 30ff.

930 Büste des Commodus. Hekler T. 270a.

939 Statue, ein Mädchen, eine Binde um das Haupt windend, die sog. esquilinische Venus. Jahrbuch des arch. Instituts XXVI 1911 p. 164 und passim. Zu dem Kopfe vgl. Ausonia III 1908 p. 215 Fig. 63 (Tonrelief aus Lokroi).

Sala degli orti Mecenaziani: 952 Statuette einer jugendlichen Heilgöttin. Berl. phil. Wochenschrift 1900 p. 625. Lippold griech. Porträtstatuen p. 57.

Saal der Bronzen: 953 Bronzener Porträtkopf. Hekler p. XXVII, XXX T. 128a.

959 Bronzener Kolossalkopf usw. Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie p. 109 Fig. 33.

Zimmer der arch. Skulpturen: 974 Archaische griech. Grabstele. Jahrbuch d. arch. Institutes XXVI 1911 p. 174 f. Abb. 77. Vgl. unsere Ausführungen zu n. 1286.

976 Fragment eines Terrakottafrieses. Vgl. Ausonia VI 1911 p. 151ff.

Zwei Räume mit Mosaiken: 995 Mosaik, Herakles bei Omphale. Roscher, Mythol. Lexikon III 1 p. 889 (Sieveking). Revue de l'art ancien et moderne 1912 p. 11f. (Lechat).

Korridor: 1003 Bronzestatuette eines Laren. Della Seta religione e arte figurata p. 190 Fig. 146.

Das Antiquarium Comunale.

Zweites Zimmer: 1013, 1014 Zwei Fragmente eines Frieses, Götter gegen Giganten kämpfend. Hermes XLVI 1911 p. 218f. v. Salis der Altar v. Pergamon p. 65 Anm. 1, p. 80ff.

1017 Fragment eines Reliefbildes. Am Schluß des Textes lies 915 statt 815.

Saal: 1020 Sehr zerstörter Kopf einer Athena. Jahrbuch des arch. Instituts XXVII 1912 p. 109 n. 2 Beil. 4 Abb. 15, 16. Darin, daß auf dem Helme rechts und links von der Sphinx Greife, nicht Pegasoi dargestellt sind, stimmt der Kopf mit dem der Athena Hope überein, nicht mit dem der Athena Farnese.

1025 Torso eines Verwundeten. Die Überschrift zu ändern in: Torso eines Kriegers.

1033 Kopf eines griech. Strategen. Hekler a. a. O. p. XI T. 12a. Vgl. Lippold griech. Porträtstatuen p. 31 Figur 1 (links), wo eine Gemme abgebildet ist, die den Oberkörper eines Strategen

darstellt, augenscheinlich nach dem gleichen Originale, wie der hier besprochene Kopf. Demnach wäre der Körper der Statue nackt gewesen.

1036 Kolossaler Torso eines Kriegers. v. Salis der Altar v. Pergamon p. 73f.

1037 Kopf einer ägyptischen Königin. Delbrück ant. Porträts (tabulae in usum scholarum ed. sub cura Joh. Lietzmann 6) p. XVIII, XLI f. T. 28 (für Berenike II. erklärt).

Fünftes Zimmer: 1048 Fragmentierte Büste des Titus. Hekler p. XXXVIII T. 220b (hier wohl mit Recht Domitian genannt).

Museo Barracco.

Erstes Zimmer: 1079 (201) Aufbau von zwei Grabcippen. v. Stryk Studien über die etruskischen Kammergräber p. 119ff. v. Str. sucht die Tatsache der Beschädigung oder Zertrümmerung dieser Monumente dadurch zu erklären, daß er annimmt, sie hätten als Kenotaphien, d. h. als provisorischer Ersatz der wirklichen Gräber bei irgendeiner Totenfeier vor der endgültigen Beisetzung gedient. Diese Annahme ruht nicht nur auf unbeweisbaren, höchst unwahrscheinlichen Voraussetzungen, sie erklärt vor allen Dingen gar nicht jene seltsame Praxis des Anschneidens der Ecken. Die Darstellung der Rückseite des unteren Teiles an dem hiesigen Aufbau deutet v. Str. auf die Darbringung von Gewändern, die für den Toten bestimmt seien, aber weder hier noch in anderen Fällen, in denen die Darstellung in ähnlicher Form wiederkehrt, scheint sich diese Deutung als notwendig zu ergeben.

1090 (79) Archaischer Porträtkopf eines griechischen Feldherrn. Lippold griech. Porträtstatuen p. 29ff. (L. entscheidet sich im Anschluß an Furtwängler für Miltiades).

1094 (114) Doppelherme mit zwei gleichen Jünglingsköpfen. Über die Berliner Demeter-Statue s. auch Kekule von Stradonitz, Griech. Skulptur (2. Aufl.) p. 149f. mit Abb.

Zweites Zimmer: 1109 (155) Porträt des Epikur. Lippold a. a. O. p. 79 Anm. 3 (die Brust ist nicht modern überarbeitet).

1126, 1127 (115, 116) Zwei Statuetten von Hydrophoren. Vgl. Frickenhaus Tiryns I p. 29.

1129 (160) Büste eines jugendlichen Hermes oder Heros. Vgl. Lippold a. a. O. p. 101.

1133 (191) Reliefkopf eines jungen Römers. Hekler a. a. O. T. 188a.

1138 (143) Kopf eines alten Mannes. Hekler p. XV T. 49a.

Nachträge zum II. Bande.

Das lateranische Museum.

Erstes Zimmer: 1142 (10) Grabrelief. v. Salis der Altar v. Pergamon p. 120f.

Viertes Zimmer: 1157 (352) Porträtkopf eines Claudiers. Hekler a. a. O. T. 185b.

Siebentes Zimmer: 1179 (462) Marsyasstatue nach Myron. Eine Zeichnung der Ergänzung der Athena mit einer Flöte in jeder Hand ist seither von Sieveking im Archäol. Anzeiger XXVII 1912 p. 1ff. publiziert worden. Sie eingehend zu kritisieren ist hier nicht der Ort; nur auf dasjenige, was S. über das Motiv des Marsyas sagt, müssen wir kurz eingehen. S. will die Bewegung des Marsyas allein damit erklären, daß er annimmt, der Silen sei vorsichtig auf den Zehen, mit den Armen balancierend, herangeschlichen; von einem Zurückprallen dürfe nicht gesprochen werden. Diese Auffassung scheint uns dem künstlerischen Tatbestande nicht nur nicht zu entsprechen, sondern zu widersprechen. S. will in der Notiz des Plinius über die Gruppe — Myron fecit satyrum admirantem tibias et Minervam — Minervam abhängig von admirantem verstanden wissen, nicht von fecit. Voraussichtlich würde aber Plinius, wenn er etwas Derartiges hätte ausdrücken wollen, doch wohl Minervam vor tibias gesetzt haben, wahrscheinlicher noch sich ganz anders ausgedrückt haben. Faßt man die Worte des Plinius so, wie sie bisher aufgefaßt worden sind, und wie es unserer Meinung nach das richtige ist, so scheint aus ihnen doch, wie übrigens auch aus dem entsprechenden Passus des Pausanias, hervorzugehen, daß wir Flöten und Minerva in der Gruppe trennen müssen. Jedenfalls aber dürfen wir aus ihnen nur folgern, daß Blick und Gebärde des Marsyas einzig zu den Flöten in Beziehung stand; und das bestätigt die Statue im Lateran, deren Kopf weit mehr erhoben sein müßte, wenn wir den Eindruck gewinnen sollten, daß die „admiratio" des Silens der Göttin und nicht allein den Flöten gegolten habe, mögen wir diese nun in den Händen der Athena oder am Boden voraussetzen. — Siehe in dem gleichen Bande des archäol. Anzeigers p. 10ff. einen Ergänzungsvorschlag der Athena von Matthies und p. 111f. eine kurz zusammenfassende Behandlung der Frage von Petersen, der das Motiv des Marsyas dadurch erklären will, daß er annimmt, der Silen habe zu den Klängen der Flöte

getanzt. Sollte er sich dabei der Göttin so weit und unbemerkt genähert haben? Vgl. auch in dem gleichen Anzeiger p. 144 (Dragendorff).

1180 (476) Statue des Sophokles. Hekler p. XVI T. 52, 54. Delbrück ant. Porträts (tabulae in usum scholarum ed. sub cura Joh. Lietzmann 6) p. XVII, XXXII f. T. 16b. Vgl. Lippold griech. Porträtstatuen p. 50 u. 64.

Achtes Zimmer: 1183 (487) Reliefbild, Menander und die Personifikation der Komödie. Hekler p. XXV T. 108. Lippold a. a. O. p. 89ff. (L. bestreitet die Beziehung auf Menander). Für die Zusammenstellung einer Unsterblichen mit Menschen in einer ähnlichen Situation vgl. das archaische Relief in Athen, das den Besuch der Athena bei einem Handwerker darstellt (vgl. Lippold p. 9) und aus später Zeit das Bild mit der Heuresis in der Wiener Handschrift des Dioskurides: Bernoulli, Griech. Ikonographie II T. XXXI p. 214f.

Zehntes Zimmer: 1192 (691) Relief, Ausstellung eines Leichnams. v. Stryk, Studien über die etrusk. Kammergräber p. 123f.

1195, 1196 (675, 677) Porträtbüsten eines Römers und einer Römerin. Hekler p. XXXIXf. T. 222a, 237a.

Vierzehntes Zimmer: 1228 (845) Sarkophag mit abbozzierten Reliefs. In dem Zitat von Blümner, Technologie ist einzufügen p. 25f.

Fünfzehntes Zimmer: 1233 (972) Kopf des Attis. Dissertazioni dell' Accad. Pontif. rom. di archeol. X 1912 p. 375 Fig. 111 (p. 376).

1235 (1006) Nische mit Silvanmosaik. Roscher, Mythol. Lexikon IV p. 837 n. 9. Dissertazioni usw. p. 156 Fig. 27.

Sechzehntes Zimmer: 1236 (1061) Statue des Attis. Dissertazioni usw. p. 164 Fig. 31 (p. 163).

1237 (1064) Orpheus und Eurydike. Dissertazioni usw. p. 465 Fig. 152.

1238 (1065) Raub der Proserpina. Dissertazioni usw. p. 469 Fig. 154.

1239 (1063) Szene aus einer Tragödie. Dissertazioni usw. p. 468f. Fig. 153.

Das Thermenmuseum.

Der Hof: 1242 (12) Statue eines sitzenden Mädchens. Ein Fragment einer vierten Replik dieses Typus hat sich aus zwei Stücken zusammensetzen lassen, die in eine Fundamentmauer der Villa Fal-

conieri bei Frascati verbaut waren und dort bei Errichtung der neuen Künstlerateliers zutage kamen. Das Fragment, das jetzt die Treppe jenes Ateliergebäudes ziert, stammt von dem Unterteil der Figur: erhalten ist der Schoß, das r. Bein ganz, das l. nur teilweise — aber beide Beine ohne die Füße —, ferner ein Teil des Sitzes. Merkwürdigerweise stimmte diese Replik wieder mit keiner der anderen ganz überein. Der Sitz war ein Stuhl mit Kissen; die Figur war nur mit dem Mantel umhüllt; von der r. Hand hat sich kein Ansatz auf dem r. Oberschenkel erhalten. Die Ausführung war, nach dem Erhaltenen zu urteilen, der des vatikanischen Fragmentes fast ebenbürtig.

1266 (1023) Pfeiler mit Inschrift. Diehl inscriptiones latinae (tabulae in usum scholarum ed. sub cura Joh. Lietzmann 4) T. 9, 10.

1270 Deckel eines Sarkophages in Form einer Kline. Guattani monum. ant. inedit. Genn. 1788 T. II p. IV. Zoega de origine et usu obeliscorum p. 363 Anm. 63 und p. 652; ders. bassirilievi I p. 123 Anm. 8. Journal of roman studies I 1911 p. 208f.

1273 (40799) Sarkophag eines hohen Beamten der Annona. Americ. Journal of archaeol. XV 1911 p. 29ff. Fig. 9.

Museo Boncompagni-Ludovisi: 1286 Dreiseitiges Marmorwerk. Bulle, Der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 147. Ausonia VI 1911 p. 101ff. mit Abb. (Kjellberg).

1301 (86) Fragment eines Hochreliefs, Kopf einer schlafenden Erinys. Bulle, Der schöne Mensch (2. Aufl.) T. 262.

Oberes Stockwerk: 1344 (610) Überlebensgroßer weiblicher Kopf. Vgl. Athen. Mitteil. XXXVII 1912 p. 70ff. n. 2 T. I 5—8 (zwei Terrakottaköpfchen aus Naukratis).

1347 Bronzestatue eines hellenistischen Herrschers. Lippold griech. Porträtstatuen p. 102. Delbrück antike Porträts (tabulae in usum scholarum ed. sub cura Joh. Lietzmann 6) p. XIX, XLIII ff. Abb. 16 T. 30 (vermutlich Demetrios I Soter von Syrien 162—150 v. Chr.)

1350 (1055) Bronzestatue eines Faustkämpfers. Über Demetrios von Alopeke zuletzt Lippold griech. Porträtstatuen p. 47 f.

1352 (50170) Statue eines Mädchens. Die gerollte Binde auf dem Teller wird manchem für den Dienst einer der üblichen Taenien zu breit, zu kurz und von zu dickem Stoffe erschienen sein. Vielleicht können wir Bestimmung und Name dieses Stück Zeuges mit Hilfe einer Notiz des Pollux (VII 69) erraten: *ὀρθάπτου δέ μέμνηται Δείναρχος ἐν τῇ τῆς ἱερείας δοκιμασίᾳ · ἔστι δ' ἐξ ἐρίου εἴδημα φοινικοῦν, ᾧ φαιδρύνουσι τὰ ξόη τῶν θεῶν.*

1384 (201) Kopf des Dionysos. Vgl. Lippold a. a. O. p. 101. wo das Zeugnis des Kopfes doch wohl zu hoch gewertet wird.

1392 (8549) Fragment eines Frieses. Gefunden in der Nähe von Velletri. Notizie d. scavi 1900 p. 197 mit Abb. Ausonia VI 1911 p. 147ff. T. VII (Moretti).

1401 (140) Kopf des Sophokles. Vgl. zu dem Typus zuletzt Lippold p. 38 f. L. bestreitet in Übereinstimmung mit Arndt die Deutung auf Sophokles und datiert das Original des Typus nicht weit nach der Mitte des 5. Jahrhunderts.

1408 (506) Relieffragment, Anaximandros. Vgl. Lippold p. 74. Ebenda p. 59 Fig. 9 ist jetzt das Eudoxos-Relief abgebildet.

1414 (644) Kopf des Gallienus. Delbrück ant. Porträts (tabulae in usum scholarum ed. sub cura Joh. Lietzmann 6) p. XXI, LV f. T. 53.

1416 (162) Kopf der jüngeren Faustina oder Lucilla. Delbrück a. a. O. p. XXI, LIII f. T. 47 (Faustina).

1427 (618) Kopf des Nero. Delbrück p. XX, XLVIII, T. 35.

1428 (326) Kolossalkopf des Gordianus III. Lies: Herkunft wie bei n. 1422.

1430 (330) Kopf des Vespasian. Lies: Herkunft wie bei n. 1422.

1463 (324) Vierseitiger Altar. Die Seite mit der Darstellung der Wölfin abgeb. bei Roscher, Mythol. Lexikon IV p. 203f. n. 5 Abb. 2.

1479 (1128) Das kleine Bild mit dem rezitierenden Schauspieler und dem nachlesenden Dichter oder Regisseur bei Birt, Die Buchrolle in der Kunst p. 141 Abb. 78 (um einen simplen Souffleur — so nennt B. den Nachlesenden — kann es sich nicht handeln; der Mann ist bekränzt und wird deshalb den Dichter darstellen).

1508 (4344—4349) Fragmente von Terrakottareliefs und 1514, 1515 Fragmente der plastischen Dekoration eines Tempels. Vgl. Ausonia VI 1911 p. 151ff. (Moretti).

Villa Borghese.

Oberes Stockwerk: 1565 (CCXLV) Gruppe, Amazone zwei Krieger überreitend. v. Salis der Altar v. Pergamon p. 131.

Das Kirchersche und prähistor. Museum im Collegio romano.

Korridor LIV: 1753 Fragment einer griechischen Spiegelkapsel mit Relief, Gigantenkampf. v. Salis der Altar v. Pergamon p. 50.

Vergleichende Tabelle der Nummern in der zweiten und dritten Auflage.

2. Aufl.	3. Aufl.
1—11	1—11
12—16	—
17	373
18	—
19	12
20	366
21	14
22	—
23	16
24	17
25	18
26	19
27	20
28	—
29	—
30	21
31	22
32	23
33	24
34	25
35	26
36	27
37	28
38	29
39	30
40	—
41	31
42—43	—
44	32
45—46	—
47	33
48	34
49	35
50	36
51	37
52	38
53	39
54	40
55	41
56	42
57	43
58	44
59	45
60	46
61	47
62	48
63	—
64	—
65	62
66	—
67	64
68	65
69—71	—
72	68
73	69
74	—
75	18
76	119
77	73
78	—
79	74
80	75
81	76
82	—
83	78
84	—
84a	79
85	80
86	81
87	82
88	83
89	84
90	85
91	86
92	87
93	88
94	89
95	90
96	—
97	—
98	91
99	92
100	—
101	93
102	—
103, 104	95, 96
105	97
106	98
107	—
108	—
109	101
110	102
111	103
112	—
113	106
114	—
115	108
116	—
117	—
118	111
119	112
120	113
121	—
122	114
123	115
124	—
125	116
126	—
127	117
128	—
129	118
130	124
131	125
132	126
133	127
134 bis 136	—
137	128
138	130
139	133
140	134
141	—
142	135
143, 144	136, 137
145	138
146	139
147	141
148	142
149	143
150	—
151	144
152	—
153	145
154, 155	147, 148
156	151
157	—
158	—
159	152
160	—
161	153
162	154
163	—
164	157
165	158
166	160
167, 168	161, 162
169	166
170	167
171	168
172	169
173	—
174	170
175	171
176	172
177	173
178, 179	—
180	174
181	175
182	176
183	177
184	179
185	—
186	180
187	—
188	182
189	183
190	184
191	185
192	186
193	187
194	188
195	189
196	190
197	—
198	191
199	192
200, 201	—
202	193
203	194
204, 205	195, 196
206	197
207	198
208	199
209	200
210	201
211	202
212	203
213	204
214	205
215	—
216, 217	206, 207
218	208
219	209
220	210
221	211
222	212
223	213
224	214
225	215
226	216
227	217
228	218
229	219
230	220
231	221
232	222
233	223
234	224

2. Aufl.	3. Aufl.
235	225
236, 237	226, 227
238	228
239	229
240	230
241	231
242	232
243	233
244	234
245	235
246	236
247	237
248	—
249	241
250	242
251	243
252	—
253	244
254	—
255	245
256	—
257	247
258	248
259	250
260	251
261	—
262	—
263	252
264	254
265	255
266	256
267	—
268	257
269	258
270	259
271	260
272	261
273	262
274	263
275	264
276	265
277	266
278	267
279	268
280	269
281	270
282	271
283	272
284	273
285	274
286	275
287	—
288	276
289	277
290	278
291	279
292	280
293	281
294	282
295	283
296	284
297	—
298	285
299, 300	286, 287
301	288
302	289
303	290
304	291
305	292
306	293
307	294
308	295
309	296
310	297
311	298
312	299
313	300
314	301
315	302
316	303
317	304
318	305
319	306, 307
320	—
321	308
322	309
323	—
324	310
325	311
326	312
327	313
328	314
329	315
330	316
331	317
332	318
333	319
334	320
335	321
336	322
337	283
338	324
339	325
340	326
341	327
342	328
343	329
344	330
345	331
346	332(617)
347	—
348	332(19)
349	333
350	—
351, 352	334, 335
353	336
354	337
355	338
356	339
357	340
358, 359	341, 342
360 bis 367	343 bis 350
360 (134 A)	—
368	351
369	352
370, 371	—
372, 373	353, 354
374	355
375	356
376	—
377	357
378	358
379	359
380	360
381	361
382	362
383	363
384	364
385	365
386	367
387	368
388	369
389	370
390	371
391	372
392	374
393	375
394	376
395	377
396	378
397	379
398	380
399	381
400	382
401	383
402	—
403	384
404	—
405	385
406	386
407	—
408	756
409, 410	757, 758
411	759
412, 413	790, 791
414	—
415	760
416	—
417	762
418	761
419	—
420	763
421	—
422	995
423	—
424	895
425	919
426	769
427	—
428	771
429	982
430	772
431	773
432	774
433	987
434	988
435	941
436	775
437	776
438	777
439	778
440	779
441	—
442	780
443	—
444	798
445	781
446	782
447	783
448	784
449	—
450	785
451	786
452	—
453	787
454	788
455	789
456	868
457	792
458	793
459	794
460	795
461	796
462	799
463, 464	800, 801
465	802
466	803
467	804
468	805
469	806
470	807
471	808
472	809
472a	810
473	811
474	812
475	813
476	814
477	—
478	816
479	817
480	818
481	819
482	—
483	820
484	—
485	821
486	822
487	823
488	824
489	825
490	826
491	827
492	—
493	828
494	829
495	830
496	831
497	832
498	—
499, 499a	833, 834
500	—
501	835
502	836
503	837
504	838
505	839
506	840

2. Aufl.	3. Aufl.
507	841
508	842
509	843
510	844
511	846
512	849
513	851
514	—
515	852
516	854
517	855
518	856
519	857
520	—
521	858
522	859
523	989
524	860
525, 526	861, 862
528	863
529	864
530	865
531	866
532	867
533	869
534	870
535	871
536	872
537	873
538	874
539	875
540	876
541	877
542	878
543	879
544	880
545	881
546	882
547	883
548	884
549	885
550	886
551	887
552	888
553	959
554, 555	—
556	944
557	889
558	890
559 bis	891 bis
561	893
562	894
563	896
564	990
565	897
566	1003
567	1001, 1002
568	966
569	962
570	963
571	924
572	946
573	938
574 bis 576	930 bis 932
577	927
578	916
579	948
580, 581	928, 929
582	939
583, 584	909, 910
585	921
586	947
587	—
588	915
589	925
590, 591	913, 914
592	—
593	951
594	898
595	950
596	949
597	940
598	—
599	—
600	937
601	934
602	935
603	952
604	936
605	918
606	948
607	974
608	971
609	977
610	979
611	975
612	981
613	972
614	978
615	973
616	980
617	933
618	922
619	942
620	905
621	900
622	906
623	926
624	902
625	903
626	—
627	957
628	1000
629	961
630	953
631	954
632	960
633	1005
634	958
635	955
636	—
637	956
638	983
639	—
640	964
641	965
642	1141
643	1142
644	1144
645	1145
646	—
647	1146
648	1147
649,650	1148, 1149
651	1150
652	II p. 6
653	1152
654	1153
655	1154
656	—
657	1155
658	1156
659	—
660	1157
661	1158
662	1159
663, 664	1160, 1161
665	1162
666	1163
667	1164
668	—
669	1165
670	1166
671	1167
672	1168
673	1169
674	1170
675	1171
676	1172
677	1173
678	1174
679, 680	1175, 1176
681	1177
682	1179
683	1180
684	1183
685	1184
686	1185
687	—
688	1188
689	1189
690	1191
691	1192
692	1193
693	1194
694, 695	1195, 1196
696	1197
697	1200
698	1202
699	1203
700	1204
701	1205
702	1206
703	1207
704	1208
705	1209
706	1210
707	1211
708	1212
709	1213 bis 1217
710	1222
711	1223
712	1224 bis 1227
713	1229
714	1230
715	1231
716	1232
717	1233
718	1234
719	1235
720	—
721	1236
722	1237
723	1238
724	1239
725	1240
726	1025
727	1013, 1014
728	1032
729	1016
730	1028
731	—
732	1039
733	1049
734	1031
735	1037
736	1027
737	1021
738	1029
739	1050
740	1026
741	1052
742	1018
743	1059
744	1070
745	1036
746	1062
747	1034
748	1038
749	—
749a	1822
750	—
751	1823a
752	—
753	1825
754	1826
755	1827
756	1828
757	—
758	1829
759 bis 762b	—
763	1830
764	1831
765, 766	—
767, 768	1832, 1833
769, 770	1834, 1835
771	—
772	1836
773	1837
774	1838
775	1839
776	—

2. Aufl.	3. Aufl.
777	1840
778, 779	1841, 1842
780, 781	1843, 1844
782	1845
783, 784	—
785	1847
786	1846
787	1848
788	1849
789	1850
790	1851
791	1852
792	1853
793	1854
794	—
795	1855
796	1856
797	1857
798	1858
799	1859
800	1860
801	—
802	1861
803	—
804	1862
805	1863
806 bis 808	—
809	1864
810	1865
811	1866
812	1867
813	—
814 bis 817	1868 bis 1871
818	1872
819	1873
820	1874
821	1875
822	1876
823	1877
824	1878
825	—
826	1879
827	1880
828, 830	—
831	1881
832	1882
833	1883
834	1884
835	1885
836	1886
837 bis 840	—
841	1887
842	1888
843, 844	—
845	1889
846 bis 848	—
849	1890
850	1891
851	1892
852	1893
853	1894
854	1895
855	—
856	1896
857	1897
858	1898
859 bis 861	—
862	1900
863	—
864	1903
865	1904
866	—
867	1905
868	1906
869	1907
870	1908
871	1909
872	—
873	1910
874	1911
875	1912
876	1913
877	1914
878	1915
879	1916
880	—
881	1917
882	1918
883	1919
884	1920
885	1921
886	1922
887	—
888	1923
889	1924
890	1925
891	1926
892	1927
893	1928
894	1929
895	1930
896	—
897	1931
898	—
899	1932
900	1933
901	1934
902, 903	—
904	1315
905	1290
906	1291
907	1293
908	1292
909	1294
910	1301
911	1318
912	1295
913	1300
914	1304
915	1299
916	1307
917	1305
918	1319
919	1296
920	1311
921	—
922	1312
923, 924	—
925	1303
926	1308
927	1288
928	1297
929	1302
930	1289
931	—
932	1314
933	—
934	1287
935	1320
936	1317
937	—
938	1321
938a	1286
939 bis 941	1529
942	1530
943	1530a
944	1531
945	—
946	1532
947	—
948	1538
949	—
950	—
951	—
952	1535
953	—
954	1536
955, 956	II p.236
957	1537
958	1538
959	1539
960	1540
961, 962	1541, 1542
963	1543
964	1544
965	1546
966	1547
967	1548
968	—
969	1556
970	1549
971	—
972	1551
973	—
974	1552
975	—
976	—
977	—
978	1557
979	—
980	—
981	1558
982	—
983	1561
984	1562
985	1563
986	—
987	1564
988	1565
989 bis 996	1810 bis 1817
997	1818
998	1819
999	413
1000	414
1001	415
1002	416
1003	407
1004	408
1005	409
1006	410
1007	411
1008	412
1009, 1010	1524
1011	1242
1012	—
1013	1243
1014	1244
1015	1245
1016	1246
1017	—
1018	1247
1019	1381
1020	1249
1021	1241
1022	1423
1023	—
1024	—
1025	1383
1026	1250
1027	1262
1028	—
1029	—
1030	1386
1031	1393
1032	—
1033	1401
1034	—
1035	—
1036	—
1037	1412
1038	1267
1039	—
1040	1884
1041	1441
1042	1269
1043	—
1044	—
1045 bis 1047	—
1048 bis 1054	1431 bis 1437
1055	1281
1056	—
1057	—
1058	1284
1059	1415
1060	1421
1061	1410
1062	—

2. Aufl.	3. Aufl.
1063	1342
1064	1427
1065	1420
1066	1354
1067	1335
1068	1334
1069	1336
1070	1338
1071	1344
1072	1395
1073	1426
1074	1361
1075	1414
1076	1416
1077	1425
1078	1357
1079	1419
1080	1358
1081	1360
1082	1459
1083	1428
1084	1422
1085	1430
1086	1463
1087	1375
1088	IIp/111f.
1089	1446
1090	1400
1091	—
1092	1405
1093	1391
1094	1424
1095	1264
1096	1399
1097	1406
1098	1398
1099	1394
1100	1326
1101	1389
1102	1390
1103	1388
1104	1378
1105	1379
1106	—
1107	1327
1108	1328
1109	1450
1110 bis	
1112	—
1113	1350
1114	1346
1115	—
1116	1364
1117	1348
1118	1347
1119 bis	1329 bis
1122	1332
1123	1324
1124	1356
1125	1353
1126	1341
1127	1362
1128	1333
1129 bi	1477 bis
1131	1479
1132 bis	1471 bis
1136	1475
1137	—
1138	1493
1139	1501
1140	1499
1141 bis	1466 bis
1144	1469
1145	1355
1146 bis	1460 bis
1148	1462
1149	1417
1150	1466
1150a	1413
1151	1464
1152	1396
1153	1480
1154	1440
1155 bis	
1157	1443
1158	1382
1159	1438
1160	1407
1161	—
1162	1450
1163 bis	1451 bis
1165a	1454
1166	—
1167	—
1168	1325
1169	419, 432,
	433
1170	418
1171	420
1172	431
1173	423
1174	424
1175	427
1176	429
1177	431
1178	434
1179	435
1180	436
1181	461
1182	437
1183	438
1184	439
1185	440
1186	441
1187	442
1188	443
1189	460
1190	444
1191	445
1192	446
1193	447
1194	448
1195	449
1196	450
1197	451
1198	452
1199	453
1200	454
1201	456
1202	457
1203	458
1204	459
1205	463
1206	464
1207	465
1208	466
1209	467
1210	468
1211	469
1212	470
1213	472
1214	473
1215	474
1216	476
1217	477
1218	478
1219	479
1220	480
1221	486
1222	489
1223	487
1224	492
1225	493
1226	494
1227	495
1228	496
1229	497
1230	498
1231	499
1232	500
1233	559
1234	501
1235	502
1236	504
1237	505
1238	506
1239	508
1240	507
1241	509
1242	510
1243	512
1244	514
1245	517
1246	519
1247	520
1248	521
1249	522
1250	523
1251	582
1252	579
1253	571
1254	588
1255	572
1256	589
1257	541
1258	584
1259	585
1260	566
1261	558
1262	524
1263	525
1264	526
1265	530
1266	528
1267	529
1268	531
1269	567
1270	532, 555
1271	578
1272	576
1273	581
1274	569
1275	580
1276	586
1277	550
1278	570
1279	546
1280	547
1281	587
1282	573
1283	577
1284	574
1285	471
1286	540
1287	545
1288	544
1289	538
1290	575
1291	552
1292	551
1293	535
1294	539
1295	548
1296	543
1297	542
1298	534
1299	591
1300	592
1301	593
1302	594
1303	595
1304	596
1305	597
1306	598
1307	599
1308	600
1309	601
1310	602
1311	604
1312	605
1313	606
1314	746
1315	
1316	608
1317	609
1318	610
1319	611
1320	612
1321	613
1322	614
1323	616
1324	617
1325	618
1326	619
1327	622
1328	623
1329	624
1330	625
1331	626
1332	627

2 Aufl.	3. Aufl.	2. Aufl.	3. Aufl.	2. Aufl.	3. Aufl.	2. Aufl.	3. Aufl.
1333	628	1381	692	1437	750	1485	1750
1334	629	1382	693	1438	751	1486	1720
1335	620	1383	694	1439	630	1487	1723
1336	631	1384	696	1440	752	1488	1732
1337	632	1385	695	1441	1674	1489	1734
1338	633 bis 635	1386	698	1442	1680	1490	1731
		1387	699	1443	1678	1491	1744
1339	636	1388	700	1444	1679	1492	1742
1340	637	1389	701	1445	1677	1493	1760
1341	638	1390	702	1446	1657	1494	1738
1342	746	1391	703	1447	1645	1495	1743
1343	639	1392	720	1448	1630	1496	1755
1344	640	1393	721	1449	1757	1497	1753
1345	641	1394	722	1450	1758	1498	1754
1346	642	1395	707	1451	1711	1499	—
1347	643	1396	706	1452	1706	1500	1728
1348	644	1397	—	1453	1707	1501	1729
1349	645 bis 652	1398	708, 719	1454	1708	1502	1739
		1399	709	1455	1671	1503	1736
1350	655	1400	710	1456	1684	1504	1752
1351	656	1401	712	1457	1670	1505	1748
1352	657	1402	711	1458	1672	1506	1659
1353	658	1403	713	1459	1673	1507	1568
1354	704	1404	714	1460	1700	1508	1577
1355	659	1405	716	1461	1685	1509	1578
1356	660	1406	717	1462	—	1510[1]	1579
1357	661	1407	723, 738	1463	1715	1511	1580
1358	664	1408	724	1464	1714	1512	1581
1359	665	1409	725	1465	1716	1513	1582
1360	667	1410	726	1466	1681	1514	1583
1361	668	1411	728	1467	1686, 1688	1515	1584
1362	669	1412	730			1516	1585
1363	670	1413	731	1468	1683	1517	1573
1364	671	1414	737	1469	1746	1518	1574
1365	672	1415	740	1470	1727	1519	1575
1366	673	1416	742	1471	1682	1520	1586
1367	676	1417	741	1472	1635 bis 1637	1521	1587
1368	678	1418	743			1522	1576
1369	679	1419	746	1473	1709	1523	1588
1370	681	1420	683	1474	1712	1524	1589
1371	682	1421	687	1475	1676	1525	1592
1372	683	1422	747	1476	1675	1526	1593
1373	684	1423 bis 1429	II p. 404	1477	1661	1527	1594
1374	685			1478	1650	1528	1596
1375	686	1430	421	1479	1692	1529	1597
1376	687	1431	417	1480	1696	1530	1598
1377	688	1432	428	1481	1669	1531	1599
1378	689	1433 bis 1435	—	1482		1532	1600
1379	690			1483	1719	1533	1601
1380	691	1436	749	1484	1749		

Namen- und Sachregister.

In der Regel werden die den Denkmälern gegebenen durchlaufenden Nummern und nur für Teile, die der Nummern entbehren, der Band und die Seitenzahl zitiert. Die Künstlernamen sind kursiv gedruckt.

Abundantia 1875 (?)
Acerra 152, 893, 1174, 1862, II p. 152
Acheloos 1117. Sogen. A, 600, 1693, 1768p, 1770b
Acheron s. Unterwelt
Achilleus 45 (?)
— auf Reliefs 141, 418, 766, 774, 800, 801, 966
— auf Vasen 449, 458, 479, 480, 487, 502, 517, 545, 1807 (LXXI)
— auf Wandbild 523
— auf Spiegeln 643, 1808d
— sein Schild 800, 801
— Streit um seine Waffen 1459
Adam 792 (?)
Adler 368, 1463
— als Legionszeichen 5, 1529
— Ganymedes raubend 386, 1440
— neben Ganymedes 103, 368
— neben Hebe (?) 1443
— neben Zeus 1405, 1329
— neben Porträtstatue 299
— vor Prometheus 534, 792, 1394
— einen Hasen zerfleischend 178, 1147
— Vogel der Sonne 123, 767
— als Schmuckstück 993, 994
Adlerkopf 554 (Tongefäß), 657 (Deichselschmuck)
Adlocutio 5 (I p. 629), 1155, 1166, 1171
Admetos 119
Adonis 201 (?), 442 (?)
— und Aphrodite 460, 700, 741, 1202, 1286 (?)
— verwundet 442, 1816
Adorantin 241, 647, 1038, 1252
Aedicula 924, 988
Aelius Aristides 413, 813 (? II p. 475)
— Caesar I p. 453 n. 34
P. Aelius Syneros 1463
Aeneas auf Relief 155 (?), 1523
— auf Vasen 447, 570
— auf Wandbild 1452
Aes rude, signatum u. grave I p. 403; n. 1704, 1705
Aeternitas 990
Aethiopischer Sklave s. Aithiopier
Aëtion 416 (?)
Affe 1424, 1574, II p. 375
Agamemnon 523, 774, 1207, 1459
Agenor II p. 396 (?)
Agesandros 151 (I p. 630), 1899a
ἀγκύλη 1297
Aglibolos 988
Agoraktitos 291, 765, 907, 1878
Agrauliden 111
ἀγρηνόν 6, 129
Agrippa 5, 1266
M. Agrippa Postumus 872 (? II p. 476). Vgl. 1133, 1441
Agrippina d. ä. I p. 452 n. 10 (II p. 474). Vgl. 805, 1828
— ihr Urnenbehälter 889
Ahenobarbus, Cn. Domitius, angebl. 39. Vgl. 102, 898
Ahnenbilder 1195, 1196, 1270. Vgl. 1862
Aias, Sohn des Oileus, 636 (?)
— — auf Relief 1537
— — auf Wandbild 523
— Sohn des Telamon, auf Relief 1537
— — auf Vasen 447, 479, 480, 542

Aias, Sohn des Oileus, 636 (?)
— — auf Wandbild 523
— — auf Spiegel 1807d
Aidos 1518 (?)
Aigeus 1683, 1924
Aigina 504
Aigis 38, 782, 927
— mit Sternen 52 (I p. 629), 645, 1768a, c
Aigisthos 338, 1207
Aineas s. Aeneas
Aion 123
Aischines 281 (II p. 471), 830
Aischylos 19 (? II p. 466), angebl. 840 (II p. 475)
— Wirkung seiner Dramen in Kunstwerken 506, 569, 1207
Aisopos 1859. Vasenbild 571
Aithiopier 375, 1926. S. Negerkopf
Aithra 1924. Vasenbild 500
Akanthosblätter unter einer Büste 294
— unter einem Schilde 64, 1557
— um Säulen 378
Akrobat 1721
Akrolith 70, 887, 1288, 1367
Akroterion 1510
Ἀκταί 414 (p. 262, 263)
Aktaion I p. 272 (n. 86). N. 1403, 1799c, 1807e
Alabaster 213, 426, 553, 930, 1868—1871
Alabastron 1768v, 1770i
Alatri, Tempel II p. 348
Alba longa 1452
Albaner See 794
Aldobrandinische Hochzeit 416
Alexander Balas 1347 (?)
Alexander d. Gr. 882 (II p. 476). Vgl. 955, 1050, 1110, 1347
— vor Diogenes 1894
Alexandersarkophag sog. 1752 (p. 394)
Alexander Severus 1422 (?)
Alexandreia, Fabrikationsort von Parfümgefäßen 553
Alexandros 1769d. S. Paris
Algardi 790, 791
Alkaios 497
Alkamenes 26, 64, 86, 320, 324, 857, 1004, I p. 629, n. 1281, 1539, 1557, 1559
Alkestis 119
Alkiades 549
Alkibiades 273. Angebl. 88, 262, 322, 321, 1911
Alkmene 255, 510, 1850
Alkyoneus 471
Alopeke, Mütze aus Fuchspelz, 494
Alpna 684
Altäre 155, 901, 1040, 1043, 1044, I p. 594f. N. 1177, 1265, 1463 (II p. 482), 1465, 1847 (?), 1896, 1898, 1901, 1902
Alte Bäuerin 935, opfernd 1896, trunken 778
Althaia 849
Amalasvintha, Dame aus ihrer Zeit 902
Amaltheia 74 (?), 864
Amazonen Statuen 24, 192 (I p. 630), 852, 881, 980, 1095, 1103
— Köpfe 949, 989 (?)
— auf Antefixen 1780k
— u. Greife 1675
— in Troia 1543
Amazonenkampf in Gruppe 1565 (II p. 482)
— auf Marmorreliefs 78, 141, 865, 906
— auf Tonreliefs II p. 219; n. 1768e, 1783, 1786a
— auf Spiegelkapsel 1768q
— auf Cisten 700, 1741, 1769h
— auf Vasen 505, 515, 518, 536, 1795f, 1796g
Amazonenschild 930, 1769b
Amazonius 930
Ambra s. Bernstein
Amme 382, 1209, 1286
Ammon s. Zeus Ammon
Ammon Ra 1575
Amor 1463, 1517. S. Eros
Amphiaraos 523
Amphion 426, 1209, 1813
Amphitrite 1218, 1549 (?) 1799g
Amphitryon 255, 256, 510

Amphoren I p. 281f.
— aus Bronze 616, 665, 701, 1747, 1765
— aus Marmor 333
Amulius 154, 1453
Amykos 1350 (?), 1752, 1756, 1769e, 1807
Anabestae 1257
Anakreon 900 (II p. 476)
ἀναπανόμεναι 1184, 1355
Anaximandros 1408 (II p. 482)
Anchises 570
Andokides 1779
Androkrates 549
Andromache 1481. 1543
Andromachos 549
Andromeda 806, 1782a
Androsphinx 1329, 1460
Androsthenes 549
Ankaios 895
Anna Perennis 1452 (?)
Annona 1273 (II p. 481)
Antakles 549
Antefixe 437, 1009, 1010, 1509, 1512, 1671, 1779, II p. 337ff., n. 1786e
Antemnae 1785r
Anteros 238
Antigonos 884
Antilochos 414 (p. 262)
Antinoos Statuen 289 (II p. 471), 1152. Vgl. 306, 307. Angebl. 874 (II p. 476)
— Büste 294. Vgl. 286, 287
— Relief 1872
Antiocheia 362
An]tiochos (?) 1304
Antiphates 414 (p. 263)
Antiphilos 244, II p. 396, n. 1927
Antisthenes 279 (II p. 471), 395 (II p. 473)
Antonia Drusi I p. 452 n. 8
Antoninus Pius Statuen 114, 1318. Vgl. 292
— Büsten u. Köpfe I p. 453 n. 35; n. 1417, 1421, 1535
— Reliefs 123, 1875
Anubis 1498, 1575 (?)
Apelles 251
Apex 893, II p. 258
Aphrodisias I p. 453 n. 49; n. 861, 862, 1315, 1715
Aphrodite Statuen 139 (mit Porträtkopf), 248 (II p. 470; im Bade kauernd), 251 (nach dem Bade), 310 (I p. 631; A. von Knidos), 761, 763 (? bekleidet, aus der Mitte des 5. Jahrh. v. Chr.), 803 (kapitol. V.) 1285, (Torso d. kn. Aphr.), 1300 (knid. Aphr.), 1539 (Ven. genetr.), 1918 (Ven. v. Capua)
— Statuette 1715 (A. v. Aphrodisias)
— Köpfe 97 (kapit. V.), 193 (knid. Aphr.), 1288 (? arch. Kolossalkopf), 1385 (4. Jahrh. v. Chr.), 1544 (? pheidiasischer Typus)
in Gruppen 79 (? mit zwei Eroten), 1297 (? mit Ares)
— auf Reliefs 132 (? Sarkoph. mit Darstellung eines Hafens), 144 (Paris vor Helena), 154 (Basis Casali), 207 (barber. Kandelaber), 460 (mit Adonis), 783 (archaistisch), 966 (Tensa capit.), 1202 (Adonis-Sark.), 1286 (II p. 481; Thron d. Aphr.), 1321 (Urt. d. Paris), 1860 (archaisch)
— auf Gemälde 416 (aldobr. Hochzeit), 1479 (Farnesina-Haus)
— auf Vasen 507, 508, 525
— auf Cisten 700, 1768a
— auf Spiegeln 639, 684, 1768t, 1769k, 1770g
— auf Goldbulla 741
Apollodoros I p. 288f.; n. 1793h
Apollon Statuen 15 (Kitharöde), 129 (? I p. 630, II p. 469; mit *ἀγρηνόν*, 157 (I p. 630, II p. 469; Ap. vom Belvedere), 187 (Kitharödos), 191 (Ap. Sauroktonos), 200 (Kitharöde, archaisch), 254 (v. Centocelle), 258 (Kitharöde), 263 (II p. 470; Kitharöde, Teil der Musengruppe), 380 (archaistisch),

854 (Repl. d. Ap. von Kassel), 859 (Omphalos-Ap.), 860 (Weiterbild. d. Ap. Lykeios), 878 (Ap. Lykeios), 907 (Kitharöde), 984 (4. Jahrh.), 1096 (sitzend über Felsengrotte mit Omphalos), 1247 (stehend mit Dreifuß u. Kithara), 1268 (Omphalos-Ap.), 1312, 1313 (sitzend), 1336 (aus dem Tiber), 1548 (archaistisch), II p. 397 (Pal. Barberini), n. 1784a (Terrakotta aus Falerii), 1848 (sitzend auf Dreifuß u. Omphalos), 1852 Bronze, Ap. Sauroktonos), 1932 (archaischer Torso)
Apollon Statuetten 755 (Bronze, sitzend), 982 (Marm., als Kind auf dem Arm der Leto)
— Köpfe 187, 200 (archaisch), 233, 1052 (Ap. Lykeios), 1108 (Ap. v. Kassel), 1110 (sog. Alexander), 1120 (Lykeios), 1366 (Omph.-Ap.), 1387, 1628, 1732 (Bronze, Lykeios), 1933 (Sauroktonos)
— auf Reliefs 5 (Panzer), 60 (sitzend), 119 (Alkestis-Sark.), 144 (Paris vor Helena), 335 (Kandelaber), 363 (Kandel.), 365 (Kandel.), 382 (Niobiden-Sark.), 418 (Niob.-Sark.), 697 (Cistenfuß), 747 (Bronzebeschläge), 783 (archaistisch), 847 (Ap. m. Muse), 864 (Basis, Schicks. d. Zeus), 923 (Darst. d. Marsyas-Sage), 1116 (Votivrelief), 1209 (Niobiden-Sark.), 1402 (Kitharöde), 1546 (als Kind), 1847 (Altar od. Basis), 1850 (ismen. Ap.), 1876 (Kitharöde, archaistisch)
— auf Mosaik 1443 (Strafe d. Marsyas)
— auf Vasen 467, 495, 497, 502, 520, 545, 570, 574
— auf Cisten 1768a, m
— auf Bleitesseren 564
Apollonios 288
— Sohn des Nestor 124
Apotheose 121, 122, 123, 155 309, 990
Apoxyomenos 23 (II p. 466)
Apulische Vasen I p. 290; n. 492, 506, 507, 512, 514
Ara Pacis 152, 1276, 1523
Aratos 1914 (?). Vgl. 282
Arausio II p. 215
Archemoros 1812
Archeso 1135
Archigallus 987
Archilochos 394 (?)
Ardea, Tempel 1752
Arduinne 49
Ares Statuen 693 (Mars v. Todi), 759 (I p. 632f., II p. 473f. Mars Ultor), 921 (?), 1156, 1297 (Ar. Ludovisi)
— Statuette 755
— Köpfe 832 (? sog. Miltiades), 1281 (Ar. Borghese)
— auf Reliefs 207 (barber. Kand.), 783 (archaistisch), 1685 (Terrakotta), 1715 (? Göttin v. Aphrodisias)
— auf Vasen 463, 475, 566
— auf Spiegel 639
Argonauten 1752
Argos, Hund des Odysseus, 1684, 1777a
Ariadne Statue 208 (schlafend)
— Kopf 866 (?)
— auf Reliefs 190 (Kabinetrel.), 210 (schlafend), 966 (Tensa capit.), I p. 576 (Terrakotta), 1200 (Sarkophag)
— auf Vasen I p. 404; n. 1778f, 1799f, 1808i
— auf Gemälde 414 (p. 264)
Arimaspen I p. 278
Aristeas 861, 862
Aristippos 1819 (?)
Aristodemos 1859
Aristonothos (?) 965
Aristoteles 1298. Angebl. 1819, 1934
Arkesilaos 179, 995 (II p. 477), 1517, 1539
Armbänder I p. 403; n. 717
Arretinische Vasen I p. 290f.; n. 561, 567

Artemis Statuen 29 (I p. 629; langgewandet, eilend), 67 (kurzgewandet, angelehnt), 366 langgewandet, stehend), 1164 (ehemals auf basaltenem Hirsch sitzend), 1933 (langgewandet, stehend; vgl. II p. 5, Torso)
— Statuette 982 (als Kind auf dem Arm der Leto)
— von Ephesos 337, 797 (II p. 474), II p. 205, 1715
— Köpfe 366, 1106 (? pheidiasisch), 1385 (Art. v. Versailles)
— auf Reliefs 5 (Panzer), 138 (Gigantomachie), 382 (Niobiden-Sarkophag), 747 (Bronzebeschläge), 783 (archaistisch), 923 (Darst. aus der Marsyas-Sage), 1011 u. 1116 (Votivreliefs), 1209 (Niobiden-Sarkophag), 1403 (Statue in Kapelle), 1536 (Votivrelief, Art. Kurotrophos), 1546 (als Kind), 1670 (Terrakotta, sog. pers. Art.), 1784q und 1785u (Terr., pers. A.), 1838 (Niobidenfries), 1876 (archaistisch), 1889 (neben Leto ?), 1930 (archaistisch).
— auf Mosaik 1443 (Strafe d. Marsyas)
— auf Vasen 418, 506, 526 (pers. A.), 570, 1796k, 1799c
— auf Ciste 1768m
— Attribute der Artemis 356, 1513
Arvalen 217, II p. 60f.
Ascanius 1452
Aschenbehälter I p. 272; n. 423, 425, 426, 481, I p. 403f., n. 560, 616, 1630, 1635—1637, 1642—1644
— gefäß 213, 779
— kiste 1162, 1459
— urne 1325, 1524, 1868—1871
Asklepiades 818
Asklepios Statuen 6 (jugendl.). Vgl. 1333
— Statuetten 755 (Br.), 1015 u. 1718 (Marm.)
Asklepios in Gruppen mit Hygieia 203 (jugendl., sitzend). Vgl. 115 stehend)
— Köpfe 1261 (jugendl.), 1333 u. 1340 (bärtig)
— auf Reliefs 188, 846 u. 1016 (Votivreliefs); 1144 (als Kind); 1897 (Votivrelief)
Askoliasmos 786
Asopos 504
Aspasia 277
Astarte 988
Astragal als Gefäß 1793
Astyanax 1481, 1543, 1794i
Atalante 459, 640, 849, 895, 916, 939
Atargatis 1429
Ate 849 (?)
Athamas 1808h
Athene Statuen 38 (Min. Giustiniani), 52 (I p. 629; mit Sternenaigis), 64 (I p. 629; Alkamenes ?), 765 (Kolossalstatue), 782 (Repl. d. Min. Giust.), 851 (II p. 476; Promachos), 905, 906 (Ath. Parthenos), 1028 (Pallas v. Velletri), 1069 (Ath. des Kephisodoros ?), 1304 (Ath. Parth., Kopie d. -tiochos), 1307 (Pasticcio), 1338 (peloponnes. Original), 1530 (Ath. Parth.), 1557 (Pasticcio), 1559 (Alkamenes ?), 1866 (archaisch), 1878 (mit d. Wolfshelm)
— Statuetten 645 (I p. 632; Br. mit Sternenaigis), 1689 (Terrakotta), 1717 (Marm., Ath. Medici), 1723 (Br. etrusk.), 1854 (Br.), 1857 (Marm., verhüllt)
— Herme 1293
— Köpfe 70 (Ath. Medici), 101 (Ath. m. Sternenaigis), 153 (friedl. Ath. ?), 224 (praxitelisch), 355 (m. Gorgoneion als Maske), 400 (archaisch, Akrolith), 989 (?), 1020 (II p. 477; Ath. Hope), 1084 (archaisch-attisch), 1085 (archaischi-ionisch), 1089 (pheidiasisch),

1262 (Min. Giustin.), 1367 (Ath. Medici), 1377 (attisch — 5. Jahrh.), 1854 (Br. Ath. Hope), 1855 (Br. pheidiasisch)
Athene auf Reliefs 112 (mit Gaiau. d. kl. Erichthonios), 207 (barberin. Kandelaber), 255 u. 256 (Friese m. Szenen des Heraklesmythus), 365 (Kandelaber), 783 (archaistisch), 792 (Prometheus-Sarkophag), 864 (Basis, Schicks. des Zeus), 904 (mit Gorgoneion als Maske), 1042 (iudicium Orestis), 1321 (Urteil d. Paris), 1546 (Sarkophagdeckel, Geburt d. Apollon u. d. Artemis), 1685 (Terrakotta), 1753 (II p. 482; Spiegelkapsel), 1768w (Knochenrelief), 1860 (archaistisch), 1887 (Sark. m. Hochzeit d. Peleus u. d. Thetis)
— in Mosaik 314
— auf Vasen I p. 283 u. passim. N. 1793g, 1795a, d, e, k, 1799b, c
— auf Spiegeln u. Cisten 691, 1752, 1756, 1768a, c, 1769b, e, g, 1770u
Athenis 1864
Athenodoros 151 (I p. 630), 978 (I p. 633f.), 1899a
Athleten (vgl. Diadumenos, Diskobolos, Faustkämpfer, Läufer, Pankratiast, Ringer)
— Statuen 32, 1083, 1241, 1823, 1846, 1909
— Köpfe 769, 1051, 1058, 1158, 1381, 1382
— auf Reliefs 972, 1153
— in Mosaik II p. 1; n. 1240
— auf Vasen 471, 472, 477 und passim.
Athlothet 472, 488, 516, 529, 704. Vgl. Epistates
Atia, Iucunda 1456
L. Atilius Artemas 1272
Atistia, Frau des Bäckers C. Vergilius Eurysaces 1259
Atlas 1929 (Statuette), 534 (Vasenbild), 686 (Spiegel)
Attalos I. von Pergamon 372, 772, 865, 884, 1317
Attis 132 (?), 987, 997, 1233 (II p. 480), 1236 (II p. 480), 1311, 1901. 1902. Vgl. 369
Aufzüge von Reitern u. Wagen auf Vasenbildern I p. 281, 286; n. 455, 475, 540
— auf Terrakottafriesen 976, 1508, 1514, 1515
Augenschalen I p. 283; n. 538, 1790, 1794e, f, 1796k
Augur 871, 1514, 1901, 1902
Augustus Statuen 5 (I p. 629, II p. 466), 304 (Genius des A.), 313, 1528,
— Köpfe 85 (II p. 468), 217, 218 (II p. 470; Octavianus), 409, I p. 452 (II p. 474), n. 1165
— auf Reliefs 155, 1523
Aura 1523
L. Aurelius Heliodorus 988
M. Aurelius Reiterstatue I p. 408
— Büsten u. Köpfe 229, I p. 453 n. 37 (II p. 475), 38; n. 1419
— auf Reliefs 891—893 (II p.
Auriga s. Wagenlenker [476)
Aurora 5
Autolaos 1144
Axieros, Axiokersa, Axiokersos [1197
Badeszene 1799i
Bär 1072—1074
Bäuerin 935
Bahre aus Bronze 628
Bakchantinnen (vgl. Mänaden)
— Statuen 1068 (? mit aufgestütztem Fuße), 1830 (stehend; Var. der sog. Athena Lemnia), 1886 (tanzend)
— Kopf 866 (?)
— auf Reliefs 158 (? II p. 469; mit Stier), 334, 378 (Kandelaber), 946 (tanzend m. halb. Rehzicklein), 950 (Rhyton; tanzend), 1148 (tanzend auf Amphora), 1191 (Dreifußbasis, tanzend), 1206 (Sarkophag;

Thiasos), 1327, 1329, 1330 (Stuckreliefs; bei Opfer und Mysterien-Weihe), 1518 (Terrakotta; Enthüllung d. myst. Schwinge), 1525 (tanzend), 1533 (Fries; Thiasos), 1768g (Terrakotta; m. Tympanon), 1850 (Thiasos m. Herakles)
Bakchantinnen auf Vasen 492, 509, 511, 519
Balbinus 408
Bankett auf Relief 1508, auf Bronzestreifen 1777c, auf Spiegel 1769m, auf Vase 1794c
Barbaren Statuen 339 (als Gefäßstütze), 372 (kämpf. Perser), 375 (äthiop. Sklave), 762, 884 (sterb. Gallier), 1222
— Gruppen I p. 409f. (Trofei di Mario), 1302 (Gallier u. sein Weib)
— Büsten u. Köpfe 3, 41 u. 46 (Dacier); 98 (Gallier), 829 (II p. 475; sog. Armin), 1354 (sterb. Perser), 1926 (Afrikaner)
— auf Reliefs 5, 212 (I p. 630), 1166 (Panzer), 312 (Sark. d. Helena), 772 u. 1317 (Sark. m. Gallierschlacht), 891 (historisches Rel.), 1320 (Sark. m. Barbarenschlacht), 1555 (Basis m. Orientalen u. Victoria)
Barberini Palazzo II p. 393ff.
— Sammlung II p. 312ff. 328
Basilica Hilariana 997
— des Iunius Bassus 991, 992
— Neptuni 886
Basis 154 (II p. 469; B. Casali), 771 (m. Heraklestaten), 864 (m. Schicksalen d. Zeus), 871 (d. Iuppiter Sol Serapis geweiht), 1191 (eines Dreifußes), 1210 (der Pietas gew.), 1218 (eines Kandelabers), II p. 205 (d. ephes. Artemis), n. 1555 (m. Orient. u. Victoria), 1825 (m. Hekate u. Horen), 1847 (? d. Apollon), 1910 (? mit Eroten), 1930 (m. Götterzug)
Bauer 172, 1462
Baumkultus 319, 341, 342, 356, 767, 1331, 1332, 1440, 1810, 1813, 1893, 1934
Baumsarkophag 1774, 1789, 1807c
Becher aus Gold 1584; aus Silber 676, 1757
Beinschienen 1736, 1778
Beischriften auf Vasen 448, 476, 479 (sinnlos), 480, 496, 521, 541, 547, 569, 1807d
Bellerophon 966, 1770n, 1795h, 1803a, 1817
Berenike II. II p. 478 n. 1037
Berggott 132, 140, 154, 792, 1321, 1463 (II p. 482), 1546 (?), 1839
Bernardini, Grab I p. 390, II p. 259; n. 1572, 1592, II p. 313 u. 328
Bernstein 720, 1483, II p. 258, n. 1586, II p. 271, n. 1700, II p. 359, 375, n. 1767i, 1792c, d, g
Bes 1080
Beschläge 746, 747
Bestiarii II p. 231
Betende Matrone s. Adorantin
Bett 628, 1596 (?). Vgl. Kline, Lager, lectus
Bias 275 (II p. 471), 393
Biga 319, 976
Bildnisgruppe eines röm. Ehepaares 230 (I p. 631, II, p. 470)
Bleimarken I p. 403
— Gußformen für 584
Blepsias 549
Blitz in Form einer Blüte 1786v
— gräber (bidentalia) 351
Blumenkorb (Mosaik) 315
Bock 1767r, 1770l, 1845, 1910
Boethos 867, 962
Bokchoris 1356
Bomarzo Bronzereliefs I p. 654; n. 747, 1755, 1777c
— Sarkophag 1785p
Bonus eventus 808 (II p. 475), 911
Boreas 499, 1379 (?), 1752, 1799a
Bracciano, Heilthermen s. Vicarello
Brandgräber 1787

Braut 416, 1286 (II p. 481)
Brettspiel 1807d
Briseis 479, 487
Brunnen 120 (mit Thyrsen u. Pignen), 172. S. Fontänendekoration. Löwenkopf als Wasserspeier
— figuren 205, 340, 377, 942, 1175, 1176, 1250
— gräber 616, II p. 258
— gruppe 336, 1549, 1560
— mündung 359, 379, 766, 783, 1042 (?), 1910 (?)
— relief 178, 376, 1144, 1147, 1891
— schacht aus Ton I p. 555
— szenen auf Vasen I p. 254; n. 473
Bruschi Sammlung I p. 329
Brustschild 710
Brutus L. Iunius angebl. 953 (II p. 477)
— M. Iunius angebl. 872 (II. p. 476), 1133 (II p. 478), 1441
Bryaxis 126, 187, 237, 288, 770, 1124, 1563, 1858, 1919, 1931
Brygos I p. 288; n. 574, 576, 577
Bucchero 524, 557, 558, I p. 353 u. 404, n. 659, II p. 271, n. 1690, II p. 376, 377 u. 378, n. 1791, 1796d, 1798
Buch aus Blei 1711
Bügelkanne 1617
Bühne s. Skene
Bulla 383, 396, 702, 725, 729, 736, 741, 1634, 1752
Bupalos 1864
Busengeschmeide 708
Bustum Caesarum 213, 990
Byblis 415

Q. Caecilius Ferox 1906
L. Caecilius Metellus 1254
Caelus 5, 155
Caeretaner Hydrien 471
Caesar s. Iulius Caesar
C. Caesar 5, I p. 452 n. 11; n. 1134, 1916
Caestus II p. 1; n. 1145, 1153, 1240, 1350, 1364 (?)
Cagli, Bronzen aus 1775
Calener Schalen I p. 290; n. 566, 662, 663, 1691, 1800d
Caligula I p. 452 n. 11; n. 1172, 1420 (?), 1916
Camillus 152, 893 (II p. 476), 957 (I p. 633; Br.), 1177, 1221, 1439, 1523, 1730
Campanische Plastik 1349, Vasenmalerei I p. 290
Campus Martius 123, 213, 894, 897, 990
Camulus 49
Canova 135—137
Cantinea Procla 1458
Capena, Nekropole II p. 271
Caracalla 221, I p. 454 n. 53; n. 1423, 1425, 1426, 1647. Vgl. 871, 1418
Carinus I p. 455 n. 79 (?)
Ceres 1197. S. Demeter
Cerveteri Grab I p. 352; n. 1604
— Sarkophag 1773
Charis 1334 (?), 1479 (?)
Chariten 80, 416, 844 (?), 1715, 1850 (?), 1876 (?)
Charon auf Reliefs 379, 385, 1207
— auf Vasen 448, 588
— auf Wandbild 523
Cheiron 766, 966. Vgl. 925
Chimaira I p. 388; n. 710, 950, 966, 1577, 1767a, i, 1770n, 1795h, 1803a
Chiusi, Gräber I p. 351
Chronika 498
Christus 1664, 1668, 1669
Chrysippos 391, 822 (II p. 475), 1012
— Raub des 1768a
Cicero 116 (II p. 468), 835 (? II p. 475)
P. Cincius Salvius 120
Cisten I p. 357, 359; n. 700, 704, 964, 1638, 1741, 1743, 1752, 1768a—c, m—o, 1769a, d, e. Vgl. 1768u
— deckel 1519
— füße 667, 697, 1742, 1744
Cività Castellana, Grabfunde II p. 355ff.

Città Castellana, Tempel 1778g
Civitella S. Paolo, Grabfunde II p. 349
Claudia Apphias 1272
— Quinta 798
— Syntyche 798
Claudier, unbekannter 1157 (II p. 479)
Claudius 7, 40, 299 (II p. 471), 300, 523, 1169
Ti. Claudius Faventinus 154
— Felix 767
— Pompeianus, Schwiegersohn des M. Aurelius 891
Clodius Albinus 182, 1410 (?)
Cohors XII urbana 641
Collocatio (Ausstellung eines Leichnams) 1079, 1192
Colobium 1669
Colosseum 1193
Columen 1785p
— verkleidung 1786n
Columna rostrata 890
Commodus 2, 139 (?), 220 (II p. 470), I p. 453 n. 43 (II p. 475), n. 930 (II p. 477)
Conca Grabfunde II p. 354f
— Tempel II p. 349ff.
Congiarium (Getreideverteilung), Consecratio 123 [1875
Constans, Sohn Constantin des Gr., 959 (? II p. 477)
Constantius Chlorus I p. 455 n. 81
Constantia, Tochter Constantin d. Gr., 309 (I p. 631, II p. 471)
Constantinus Magnus 312, I p. 411, n. 887 (II p. 476)
Constantinus Caesar I p. 411
Corbulo s. Cn. Domitius Corbulo
Corchiano, Funde 1807 [768
Cornelia, Mutter der Gracchen
L. Cornelius Atimetus u. L. Cornelius Epaphra 58
L. Cornelius Pusio 1348
L. Cornelius Scipio Barbatus 125 (I p. 629, II p. 468)
L. Cornelius Scipio Orfitus 1901, 1902. Vgl. 871
Corneto, Gräber I p. 351, II p. 258, 329, 378
Corneto, Wandbilder II p. 258
Cornutus II p. 467f [1169
Corona civica 84, 297, 299, 300,
Coronae etruscae I p. 396
Craticula 656, 1597
Crepereia Tryphaena 969
C. Crepereius Euhodus 968
Criobolium 1901, 1902
Cultrarii 1177
Cupido s. Eros
Curia Pompei 1818

Dachmodell aus Nemi 1780g, 1785p, 1786s
Dachverkleidung aus Terrakotta 1779h
Dachziegel 1807h
Dacier 3, 41, 46
Dämon s. Daimon
Daidalos, Vater des Ikaros, II p. 219; n. 1811, 1879, 1892
Daidalos s. *Doidalsas*
— v. Sikyon 1364 [p. 475)
Daimon eleusinischer 808 (II
— etruskischer I p. 272; n. 588
— löwenbändigend 710, 717, 752
— schlangenfüßig 1786k
Damhirsch 1790, 1791, 1799a
Damophon 29, 232, 787, I p. 633f., n. 1545
Damoxenes 137
Danaiden 359, 414, 928, 929 (?)
David 1667
Dea nutrix 74
— Roma 71 (I p. 629), 123, 871, 894, 1193, 1523, 1836, 1875 (?)
Deianeira 446
Deidameia, Tochter des Lykomedes 774, 776
Deinos 459
Deioneus 486
Demeter Statuen 74 (?), 291 (?), 775, 857 (?). Vgl. 924
— Büste 1303 (?)
— auf Reliefs 259 (?), 1197, 1325, 1511, 1546 (?), 1673, 1930
— auf Vasen 454, 514, 568
— Wagen der Dem. 319
Demetrios v. Alopeke 1033, 1350 (II p. 481)

Demetrios Poliorketes 1181 (?)
— I. Soter von Syrien II p. 481 n. 1347 (?)
Demosthenes 22 (II p. 466), 280
Desultores I p. 219
Deukalion 792
Diademe, goldene 724, 732, 734, I p. 403
Diadoche 216 (? II p. 470), 245 (II p. 470), 1181, 1189, 1347 (II p. 481), 1407
Diadumenos s. *Polykleitos*
Diana von Nemi 1513, 1520. S. Artemis
Dichter, Statue eines Tragikers 19
— Reliefs 104, 216
— Gemälde 1479 (II p. 482)
Dichterin, ihr Grabstein 1534
Diocletianus angebl. I p. 455 n. 80
Diogenes, der Philosoph 816 (? II p. 475), 1856, 1894
Diogenes 1 [1541
Diomedes, der Thraker 167, 771,
— Sohn des Tydeus, Statue 1027, 1244, 1275. Vgl. 1393
— auf Reliefs 774, 1400, 1815
Dion 448
Dionysios 295
Dionysos Statuen 320 (bärt., sog. Sardanapal), 321 (unbärtig, weibisch), 1342 (unbärt., Villa d. Hadrian), 1349 (unbärt., campanisch?), 1888 (bärtig, archaisch)
— Statuetten (alle aus Bronze) 755 (bärt.), 1749 (unbärt.), 1768b (unbärt.)
— Aufsatz in Form des Oberkörpers 1737 (Bronze; unbärt.)
— Hermen u. Hermenbüsten 69 (bärtig), 406 (unbärtig), 1229 (unbärt., gehörnt), 1294 (kopflos, langgewandet), 1351 (Bronze, unbärt.), 1628 (unbärt.)
— Köpfe 880 (unbärt.), I p. 577 (Stuck; bärt.), n. 1384 (II p. 481; unbärt.), 1561 (unbärt.)
— Kopf als Schildmaske 600
— auf Marmorreliefs 132 (Sarkophag mit Hafendarstellung), 159 (Fries), 190 (Kabinetsrel.), 238 (rechteck. Marmorwerk), 283 (neu-attisch), 1200 u. 1206 (Sarkophage), 1827 (? Puteal m. eleus. Gotth.), 1930 (archaistisch)
Dionysos auf Bronzebeschlägen mit getriebenen Darstellungen 747 (? archaisch-etruskisch), 966 (Tensa capitolina)
— auf Tonreliefs 1677, 1768g
— auf Reliefgefäßen 566, 685
— auf Vasen I p. 283, 286; n. 454, 479, 492, 509, 511, 526, 539, 559, 1795g, l, 1796e, f, h, 1799d, f, 1808c, f, g
— auf Spiegeln 1769f, 1770o
— auf Bleitessera 564
— als Kind 4 (v. Silen gehalten), 259 (Relief; Geburt des D.), 384 (v. Satyr getragen), 786 (Sarkophag; seine Pflege), 1388 (v. Hermes geh.), 1477 (Gemälde, seine Pflege), 1769c (Spiegel, von Hermes geh.), 1801c (Vase; von Hermes geh.)
— seine Attribute I p. 159, auf Porträts übertragen 25, 2849
Dioskuren 371, 435, 480, I p. 408f., n. 895, 916, 1113, 1130, 1271, 1701, 1752, 1756, 1769e, 1807
Diptychon 269, 1006
Dirke 426
Diskobolos Ludovisi 396, 1295
— des Myron 326, 788, 1139, 1363
— des Naukydes (?) 324 (I p. 631, II p. 472), 1030
— Bronzestatuetten 649, 1719 (Kandelaberkrönung)
Diskos 1570
Diskosfibel 716
Dius Fidius 351
Doidalsas 248 (II p. 470)
Dolche II p. 259; n. 1586, 1587
— altkretische 1624; mykenische 1767u
Domitia I p. 453 n. 25 (II p. 475). Vgl. 826 [1048
Domitianus 47, II p. 478, n.

Domitianus, seine Siegesdenkmäler I p. 410f
Cn. Domitius Corbulo 826 (II p. 475)
Domitilla 213
Doppelbeile, kretische 1624
Dornauszieher 956, 1053
Dorydrepanon 580
Doryphoros s. *Polykleitos*
Drache 578
Dreifuß aus Eisen I p. 352f; n. 629, 694
— aus Eisen u. Bronze 1593
— aus Bronze 620, 626, 1593, 1766f, II p. 355 u. 376
— aus Marmor 316
— neben Apollon 860, 1247; ihm als Sitz dienend 1848
— auf Reliefs 1847, 1850, 1875,
— auf Vase 519 [1876
— basis 1191
— beschlag 1794g
— raub 167, 363, 1794e
Dreigespann 1514
Drusilla 1174
Drusus d. Ä. I p. 452 n. 7 (? II p. 474); n. 1171 (?)
— d. J. 1155 (?), 1420 (?)
— Bruder des Caligula, 1420 (?)
Duris I p. 288; n. 497, 502, 503, 545, 569, 578

Eber 173, 411, 773, 943, 1045, 1072—1074, 1910
— auf Vasen 448, 459
— des Adonis 1202
— erymanthischer 167, 271, 464, 1541, 1793c, 1796m
— kalydonischer 916, 1203
Echetlos 1635—1637, 1871
Efeublätter, goldene 733
Eileithyia 259 (?), 1546 (?)
Elefant 132, 411, I p. 307, n. 1206
Elektra 1314 (?)
Elektron 1767f
Elentier II p. 231
Eleusis 808 (II p. 475), 908 (I p. 633), 1024 (I p. 634), 1325, 1511, 1827 (?)
Elfenbeinbüchse 752, 1667
Elfenbeinfiguren 1590, II p. 316f.
— gefäß 1591
— kästchen 753, I p. 353
— relief 1589
— schnitzereien 1700
Elpenor 415
Email 993, 994, 996, 1008, 1486 bis 1489, 1664. S. Fayence- und Smaltgefäße
Encrinomenos 324
Endymion 795, 807. Vgl. 18
Enkelados 1753
Ennius angebl. 125
Eos 449, 466, 486, 519, 618, 621, 644, 698, 1779, 1799a, II p. 379. S. Aurora
Ephedrismos 1041
Ephesische Artemis s. Artemis
Epigonos 884
Epiktetos 540
Epikuros 283 (II p. 471), 831 (II p. 475), 1109 (II p. 478). Vgl. 1934 [1131
Epimenides sog. 272 (II p. 471),
Epistates 858, I p. 631, n. 1153. S. Athlothet
Equites singulares I p. 37f.
Erechtheion 1, 107, 1369
Erechtheus 75 (?)
Erginos I p. 167
Erichthonios als Kind 112
Erinyen 338, 506, 639, 849, 1013, 1042, 1207, 1301 (II p. 481), 1391, II p. 219, n. 1870
Eris 684
Eros Statuen 183 (v. Centocelle), 776 (Bogen spannend), 921 (angebl.), 947 (Repl. d. E. v. Centoc.)
— gruppiert mit Aphrodite 139, 1070, mit Ares 1297, mit Kentaur 168. Vgl. 861, 862; mit Nereide 145, mit Psyche 802 (I p. 633), 1205, 1689 (Terrakotta), mit Seepferd 1740 (Bronze)
— als Leuchterträger 595, als Sesselstütze 127
— auf Reliefs 47 (Panzer; auf Stier), 134 (Sarkophag; au[f

Panther reitend), 144 (Paris vor Helena), 173 (m. Ebergespann), 210 (jagend), 238 (mit Anteros einen Schmetterling verbrennend), 460 (Stuck; mit Venus und Adonis), 741 (Goldbulla; mit Aphr. u. Adonis?) 792 (Prometheus-Sarkophag), 1203 (Hippolytos-Sarkophag), 1321 (Parisurteil), 1657 (Grabara; Raub d. Proserpina), 1661 (Kandelaberbasis; m. d. Waffen des Ares), 1752 (Cistenfuß; m. Herakles und Iolaos), 1810 (m. Paris), 1865 (als Satyrisk), 1887 (Sarkophag; Hochzeit d. Peleus u. d. Thetis), 1895 (m. Polyphem)
Eros auf Wandbild 1479
— auf Mosaik 1446
— auf Vasen I p. 289; n. 507, 508, 525, 528, 590, 1793, 1799b, II p. 378
— auf Spiegel 1770t
Eroten I p. 39 (Fries; jagend); n. 79 (gruppiert m. Mädchen), 179 (gruppiert m. Meerkentaur u. Nymphe), 309 (Sarkophag d. hlg. Constantia), 330—332 (Sarkophage; Wagenrennen), 341f. und 360 (Kandelaberbasen), 779 (Aschengefäß), 966 (Tensa capit.), 978 (Fuß e. Kolossalstatue), 995 (II p. 477; Mosaik; Herakles b. Omphale), 1148 u. 1149 (Fries ev. Trajansforum), 1200 (Sarkophag; Dion. u. Ariadne), 1202 (Sark.; Adonis), 1203 (Sark.; Hippolytos), 1455 (Kindersark.; auf Meerdrachen), 1456 (Grabmonument; m. d. Büste d. Verstorbenen), 1638 (Kindersark.; m. kämpfenden Hähnen), 1768l (Tonreliefs), 1770d (Spiegel), 1777e (bleierne Möbelverzierung), 1907 (Fries; spielend), 1910 (Brunnenmünd. od. Basis; Vertreter d. Jahreszeiten)
Erotenstatue auf Relief 1538
Esel 175, 1208
Eselin 359, 1237
Eselsköpfe an Lehnen 962, 1748
Eteokles auf Reliefs 428, 1630; auf Wandbild 523
Etruscilla, Gemahlin des Traianus Decius 1761
Euaion 498
Eubuleus 51. Vgl. 808
Eucherios I p. 578
Eumaios 1684
Eumenes II. von Pergamon 884, 1340
Eumoplos 1325 [
Eupatoristen 961
Euphranor 38, 186, 241, 254, 369, 911, 982, 1290, 1296, 1342, 1382
Euphronios I p. 288; n. 487, 570, 578
Euripides 19 [
— Wirkung seiner Dramen auf Kunstwerke 385, I p. 289, n. 849, 1154, 1481, 1538, 1812, 1813
Europa auf Relief 1538 (?), auf Mosaik II p. 395f. auf Vasen n. 456, 508, I p. 321
Eurydike 1237 (II p. 480), 1883
Eurykleia 1684
Eurystheus 464, 1796m
Eurytion 465
Euthykrates 128
Euthymides 496
Eutychides 362
Eva 792 (?)
Exekias 480, 1701

Q. Fabius 967
T. Fabius Trophimas 1272.
Fackelträger auf Vasen 579
Factiones circenses 1438
Fadengläser 560
Fächerhalter 615
Falcioni, Sammlung I p. 403
Falerii, Grabfunde II p. 355ff.
— Tempel II p. 335ff.
Falisker II p. 355
Faliskische Inschrift, s. Inschriften
M. Fannius 967
Fasti Capitolini I p. 565

Fasti Praenestini 1323
Fauna 1161 (?)
Faunus 1161 (?)
Faustina d. Ä. 123, 290 (II p. 471), I p. 453 n. 36. Vgl. 16, 1841, 1842
— d. J. 139 (?), I p. 453 n. 39 (II p. 475), n. 1416 (? II p. 482), 1841
Faustkämpfer 704, II p. 1, n. 1145, 1153, 1240, 1350 (II p. 481), 1364 (?)
Fayoene, aegyptische I p. 324, II p. 376
Feldzeichen, römische 1529
— barbarische 5, 317
Felicitas 1875 (?)
Fertor Erresius, König der Aequicoli 1256
Fescennium s. Corchiano
Festzug, etruskischer 421
Fettschwanzschaf 163
Feuerzange 703
Fibula 675, 709, 716, 743, II p. 259; n. 1572, 1578, II p. 356, n. 1767b, 1787, 1792d, 1805a, II p. 375, 379
Ficoronische Ciste II p. 254; n. 1752. Vgl. 1756, 1768a, 1769e
Filetus 969
Filigranarbeit I p. 388f, 396; n. 1771, 1805f
Fingerringe 230, I p. 403, n. 737, 969,
Fische, Mosaik 352, I p. 570. n. [1231
Fischer 358 (II p. 473), I p. 462, n. 850, 934, 1549
Flamen 893 (II p. 476), 1418
Flamingo 181
Flasche aus Bronze 635, 678
Flötenspieler 1177, 1445. S. Tibicines
Flötenspielerin 1192, 1793d, 1896
Flottenführer 886
Fluchtafel I p. 578; n. 1706
Flügelfiguren 450, 558, 710
Flügeltiere 437, 630, 710, 716, 1599
Flußgott Statuen 34 (Nil), 54 (Torso), 311 (sog. Tigris), I p. 412 (Nil u. Tiber), n. 756 (Marforio)
Flußgott in Gruppe 1549 (Leben am Strande)
— Kopf 9 (?), 154 (Tiber), 1463 (II p. 482; Tiber)
— auf Wandbild 1452 (Numicus), 1453, 1454 (Tiber)
— auf Mosaik 1443
Fontänendekoration 950 (Rhyton), 1045 (Schiffsvorderteil)
Forma urbis Romae 941
Fortuna 27 (II p. 467), 441, 563, 1177, 1769g
— Primigenia 74 (?)
— von Caere 1177 [1695
Frauengemach, auf Vasen 588,
Frauengürtel s. Gürtel
Fresko, altkretisches 1621
Friesfragment mit Darstellung eines Pferderennens 1392 (II p. 482)
Friesfragmente eines Gebäudes vom Palatin 1263
— eines Neptun-Tempels I p. 470
— v. Trajansforum 1148—1150
Friesplatten mit Darstellungen aus dem Theseus- u. Heraklesmythus 210, 255, 256
— mit dionysischem Zuge 159 u. Darstellung eines dionysischen Festes 1533
— aus Terrakotta 976 (II p. 477), 1508 (II p. 482), 1514, 1521. Vgl. Reliefplatten aus Terrakotta (sog. Campanareliefs)
Fuchs 571
Furie, etruskische, Kopf 1076 (?). S. Erinys
Fuß einer Kolossalstatue 958, 978
— einer Reiterstatue 1000
— aus Ebenholz 1500
— aus Holz als Futteral 1768u
Futteral, hölzernes 1768u

Gabeln (pempobola) 633, 1797b Vgl. II p. 214
Gabii, Baumsarkophag aus 177
Gades 1758

Gaia 112, 792, 871, 1269. S. Tellus
Galba I p. 452 n. 18 (17. Jahrh.)
Galli (Priester) 987, 1901, 1902
Gallia 5
Gallienus 1414 (II p. 482)
Gallienus Concessus 1006
Gallier 684 (sterb.), 1302 (Gruppe Ludovisi), 98 (Kopf), 772 u. 1317 Sarkophage m. Gallierschlacht) 1724 (Bronzestatuetten)
Gans 867, 1486—1489
Ganymedes Statuen u. Statuetten 103, 368 (?), 369 (?), 386 (II p. 473; G. d. Leochares), 1492 (? Bronze), 1689 (Terrakotta)
— auf Mosaik 1440
— auf Vasen 501, 1799b
M. Gavius Charinus 1906
Gazelle 1767v
Ge s. Gaia
— Kurotrophos 74 (?)
Gebälkverkleidung aus Terrakotta 1779p
Gebiß mit Goldfassung 1768d, II p. 355, n. 1799e
Gefäß aus Basalt I p. 1
— mit archaischer Inschrift 1520
— mit Relief 181, 333, 784, 1042 (?), 1148, 1159, 1324, II p. 243, n. 1668
— formen I p. 282f, II p. 360
— trägerin 879, II p. 375
Gelenkpuppe 969
Genius 1245 (?), 1734 (?)
— von Arausio II p. 215
— des Augustus 304
— exercitus (?) 927
— familiaris 1445
— Iovialis (?) 927
— loci in Schlangengestalt II p. 61
— populi Romani 1523
Geometrische Vasen 1592, II p.
Gerichtsszenen 1356 [271
Germania 888, 1155
Germanicus (?) I p. 452 n. 5; n. 1155, 1171
Gerontia 795 [1795e
Geryoneus 167, 465, 771, 1542,
Geschnittene Steine 1792i, 1798, II p. 292 u. 379. S. Scarabaeus
Gewandstatuen 271, 373, 761 (II p. 474), 763, 883 (II p. 476), 970, 975, 1864
Gewichte 607, 1707, 1708
— in Büstenform 696, 1001, 1002
— in Tiergestalt 670
Giebelakroter 1779, 1784t, 1786x
Giebelgruppe 1007, 1054—1058
Giebelrelief 1517. Vgl. 893, 1411, 1412, 1418
Gigantomachie, Gruppe 922 (II p. 476)
— auf Marmorreliefs 138 (II p. 469), 209 (II p. 470), 1013, 1014 (II p. 477), 1211
— auf Bronzereliefs 747, 1744, 1753 (II p. 482)
— auf Vasen I p. 283; n. 453, 463, 489, 1795a
Giraffe 1206
Gladiatoren 1060, 1526, II p. 230ff., n. 1679
Glasgefäße 553, 560, II p. 258, n. 1486—1489, 1588, 1700
Glauke 318, 1269
Glykera 1183 (?)
Gnathiavasen I p. 404
Gnostiker 1711
Golasecca, Grabfunde II p. 257
Goldfassung am Gebiß s. Gebiß
Goldplättchen 1767d
Goldschmuck I p. 353, 387f., n. 708f., I p. 403, n. 1482, 1577—1581, 1768p, 1771, 1805
Gordianus I (?) I p. 454 n, 64, (II p. 475)
— II (?) I p. 454 n. 65
— III 1428 (II p. 482)
Gorgo als Giebelakroter 1779
Gorgoneion als Gesichtsmaske 355, 904
— architektonisch, verwendet aus Marmor 11, 14, 30, 35, 427, aus Terrakotta 1783, 1784i, 1786b, f, u
— in Bronze 1522, 1760, 1777a
— auf Bronzespiegel 1769i
— auf Cista 1752
— an Goldschmuck 726, 728
— an Sarkophagen 443, 1208

Gorgoneion auf Terrakottarelief 443
— auf Vasen I p. 289; n. 455, 480, 487, 543
Grab-Aedikula 1481
— Ara 57, 1458, 1534, 1657, 1906
— Cippus 1078, 1079 (II p. 478), 1772d
— Gebäude 1194, 1524, 1526
— Gruppe 1314 (?), 1561 (?), II p. 467
— Mal, Aufsatz 59, in Gestalt eines Rundtempels 429, Bruchstücke I p. 404
— Monument 1456, auf Vasen I p. 289; n. 492, 508, 514, 589
— Relief, griechisch 240, 246, 971, 974 (II p. 477), 977, 1081, 1115, 1118, 1119, 1135, 1137, 1138 (II p. 478), 1142 (II p. 479), 1821, 1861, 1863, 1904; römisch 53, 61, 63 (II p. 468), 1631, 1837, 1840 (?), 1845, 1862, 1877
— Statue 8, 805 (II p. 474), 1059, 1091, 1554 (?), 1633, 1820 (?)
— Stein 50, I p. 37f., n. 58, 61, 589, 773, 918, 938, 1658, 1837
— Szenen auf Vasen 492, 508, 514, 589
— Vasen 1097, 1098
Graffiti 1571, 1606, 1669
Granuliertechnik I p. 388f., n. 716ff., I p. 396f., n. 740f., 1572, 1586, 1767a, 1791, 1805d, e, II p. 377
Gratidia Chrite I p. 631
M. Gratidius Libanus I p. 631
Greif 5, 133, I p. 159, n. 380, I p. 278, n. 492, 552, 630, 710, 716, 878, 1148, 1149, 1548, 1675, 1767v, 1847
— als Akroter 1780c
Greifenkopf aus Blei 1771
— auf Bronzekessel 1766a
— aus Ton 1790
Gürtel aus Bronze 1766e
— für Frauen 1792, II p. 375
Gürtelschließen aus Bronze 1791
Gürtelschließen aus Gold 1767a
— aus Silber 1791, II p. 376
Gußformen für Antefixe 1780l
— für Bleifiguren 1713
— für Bleimarken 564

Haarnadel, silberne 1767c
Haartour (abnehmbar) 303, I p. 454 n. 52
Hades s. Pluton
Hadrian Büsten u. Köpfe 292 (II p. 471), I p. 453 n. 31, 32
— auf Reliefs 894, 897, 990
Hafen, dargestellt auf Mosaik 996
— auf Relief 850
— auf Sarkophag 132
Hageladas 1290, 1291, 1846
Hagesandros s. *Agesandros*
Hagia Triada II p. 273ff.
Hahn 1901, 1902
Hahnenkampf 1162, 1638, 1794f
Hakenkreuz 709, II p. 375
Halsgehänge 726, 727, 735, 739, 744, I p. 403
Halskette, goldene 719
Halsreif 1712
Halteren 1240, 1796o
Hand aus Bronze 960
— aus Ebenholz 1500
— aus Elfenbein 1767h. S. Votivhände
Harpokrates 855 (II p. 476), II p. 467
Harpyien 1577
— als Antefixe 1780e, 1786l
Haruspex 749
Hase 178, 856, 1147, 1463, 1468, 1845 (?), 1860
Hateria 1196 (II p. 480)
Haterius 1195 (II p. 480)
Hathor 1574
Haus, ägyptisches 445, italisches 1785p, q, 1792
Hausgerät, etruskisches I p. 351,
— kretisches 1613
Hausurne 1792, 1808e
Hebe 62, 1443 (?)
Heilgöttin 952 (II p. 477)
Hekabe I p. 272; n. 521, 1543
Hekate 138, 514, 1004, 1825 (?)

Hektor 154, 418, 447, 502, 521, 545, 766, 774, 966
Helena, Mutter Constantins, 312 (II p. 472)
— Tochter der Leda 144, I p. 272, n. 466, 507, 525, I p. 404, n. 639, 1130, 1141, 1769k, 1794i, 1868
Helios 516, 643, 644, 657, 792, 882, 1110, 1332, 1715, 1768t. S. Iuppiter, Sol
Helm, etruskischer 610, 611, 614, 1726, II p. 356, n. 1787, 1804
— griechischer 682, 1089, 1499, 1778. S. Ares, Athene, Stratege
— italischer m. Hörnern 1786p
— römischer 641
Helmzierden 1731
Helpidus 139
Hephaistos Statue 64
— Hermenbüste 86 (II p. 468)
— auf Reliefs 112, 154, 725, 783, 792, 864, 1014, 1887
— auf Vase 1808f
— seine Attribute 1210
Hera Statuen 26 (II p. 466), 74 (?), 193 (?), 291 (?), 295 (H. Barberini), 857 (?), 1249
— Köpfe 1026, 1305 (H. Ludovisi)
— auf Reliefs 206 (barber. Kandelaber), 255, 747 (Bronzebeschlag), 783 (archaistisch), 864 (Basis m. Schicks. d. Zeus), 1014 (? Gigantomachie), 1321 (Urteil d. Paris), 1685 (Terrakottaplatte), 1887 (Sarkophag, Hochz. d. Peleus u. d. Thetis), 1930 (archaistisch)
— auf Vase 1793g, auf Ciste 1768a, 1769b
Herakles Statuen u. große Gruppen 77, 79 (? a Kind), 108 (m. Telephos), 124 (? Torso v. Belvedere), 293 (vergold. Bronze), 790 u. 791 (m. Hydra), 863 (a. Kind), 937 (a. Knabe), 948 (kämpfend), 1005 (verg. Bronze), 1246, 1920
— Statuetten u. kleine Gruppen 166 (m. Löwe), 167 (m. Diomedes, Eber, Geryoneus, Kerberos), 626 (Dreifußverzierung), 652 (Br., m. Löwe), 755 (sitzend), 1858 (Bronze)
Herakles Hermen u. Hermenbüsten 405, 919, 926 (skopad. Typus), 1290 u. 1291 (? Ludovisi), 1545 (Borghese). Vgl. 930, 1230
— Theatermaske 267
— auf Reliefs 119 (Alkestis-Sark.), 140 (Sark. m. Omphale), 154 (Basis Casali), 255 u. 256 (Friese mit Darst. aus seiner Jugend), 363 (Kandel.), 436 (Terrakottarelief), 598 (Henkelattache), 667 u. 698 (Cistenfüße), 747 (Bronzebeschlag), 771 (Basis m. Darst. seiner Taten), 783 (archaistisch), 792 (Prometheus-Sark.), I p. 576 (Terrakotta), n. 1114 (Votivrelief), 1325 u. 1511 (eleus. Myst.), II p. 219 (Terrakotta), n. 1541 u. 1542 (Sarkophag), 1688 (Terrakotta), 1702 (Applique), 1752 (Fuß der ficor. Ciste), 1754 (Bronzebeschlag), 1768r (Spiegelkapsel), 1768w (Knochen), 1850 (Rel. aus Palombino), 1880 (m. zwei Hesperiden), 1905 (lagernd), 1908 (m. Theseus u. Peirithoos)
— auf Vasen I p. 283f.; n. 436, 446, 453, 456ff., 463ff., 467ff., 471, 473, 474, 478, 495f., 503, 505, 531, 540, 543, 545, 566, 570, 586, 1778e, 1793c, g, 1795d, 1808g
— sein Kopf als Gefäß 532
— auf Ciste 1752, 1768c, o
— auf Spiegel 686, 1769h, 1770c, r
— auf Mosaik 995 (II p. 477; bei Omphale), 1927 (Befr. d. Hesione)
Heraklitos 1231
Hercules 49
Herennius 1761
Hermaphroditos 1063—1066, 1362, 1552, 1655

Hermarchos 278 (II p. 471)
Hermen in Gymnasien 1290 bis 1296, 1688, 1907
Hermes Statuen 48, 102 (sog. Antinous v. Belvedere), 211 (Ingenui), 325 (sog. Phokion), 431 (Terrakotta), 858 (?), 874 (sog. Antinoos), 1019, 1022, 1111 (Kriophoros), 1299 (Ludovisi), 1372. Vgl. 324 (II p. 472)
— Hermen, Hermenbüsten, Büste u. Köpfe, bärtig: 390, 402, 1201; jugendlich: 1129 (II p. 478), 1232, 1292, 1375, 1380, 1823a, 1824
— auf Reliefs 206 (barber. Kandelaber, 259 (Geburt d. Dionysos), 385 (Protesilaos-Sark.), 783 (archaistisch), 792 (Prometheus-Sark.), 864 (Basis m. Darst. d. Schicksale d. Zeus), 1321 (Paris-Urteil), 1331 (Stuckrelief), 1399, 1455 (als Putto auf Meerwidder), 1699 (auf Sparbüchse), 1768 w (Knochen), 1883 (Orpheus-Relief), 1930 (archaistisch)
— auf Vasen 446, 471, 510, 514, 559, 574, 588, 1701, 1778e, 1793g, 1801c, 1808g, i
— auf Ciste 1768 a, c, 1769 c
— auf Spiegel 692, 1770z
Hermione 1769k
Hermonax 1793d
Herodes Atticus s. Karyatiden
Heroinen von Tor Marancio 415
Heros 770, 832, 1129 (? II p. 478), 1142, 1204, 1824 (?)
Hesiodos 394 (?), 816 (?). Vgl. 1934
— Einfluß seiner Dichtungen auf die Vasenmalerei 534
Hesione 1927
Hesperiden 771, 1880
Hesperos 1887, 1929
Hestia (?) 783, 1032, 1930
Hetäre 1468
Hierodulen 1286 (II p. 481), 1678
Hierogrammateus 143 (I p. 630), 1555
Hieron v. Syrakus 614
Hieron I p. 288; n. 550, 587, 1793g
Hierophant u. Hierophantin 1325, 1511
Hippodameia 329, 444, I p. 576, n. 1682
Hippokamp 1799a, 1800e
Hippokrates 1885 (?)
Hippolyte 543, 771
Hippolytos 916, 1203
Hippomedon 1812
Hippomenes 939
Hipponax 814 (? II p. 475)
Hippopotamus 34, 1267, 1674
Hippothoon 725
Hippotoxotes 537
Hirsch 5, 174, 356, 411, 1164, 1574, 1767h, 1796k. Vgl. Damhirsch
Hirschgeweih 356
Hirschkalb 1933
Hirschkuh 411, 771, 1536, 1541
Hirten 170, 238, 1412, 1440, 1454, 1463 (II p. 482), 1549
Hispania 5
Hochzeitsszene 416, 455
Homeros 272 (II p. 471), 394, 823—825 (II p. 475), 837 (II p. 475)—839, 1131. Vgl. 799 bis 801, 1934
Honos 1523
Hoplitodrom 540
Q. Horatius Flaccus 1266
Horen 110, 514, 844 (?), 1286, 1331, 1827. S. Personifikationen der Jahreszeiten
Horn aus Elfenbein 1767i
Horos 74 (?), 855, 1574, 1575
Q. Hortensius 1851
Q. Hortensius Cerdo 924
Hostilianus I p. 455 n. 72 (?)
Hündin 1140
Hüttenurnen 481, II p. 258. S. Hausurne
Hund 5, 147, 148 (II p. 469), 160, 161, 162, 174, 386, 940, 1411, II p. 215, n. 1768k, 1894.

S. Diogenes, Ganymedes, Mithras, Silvanus
Hundekopf als Vase 1793b
Hydna 939 (?)
Hydra 436, 667, 771, 791, 1541
Hydria II p. 378; n. 1778g, 1796l
Hydrophoren 1126, 1127 (II p. 478)
Hygieia 115, 153, 188, 203, 755, 845, 846, 952, 1253, 1341, 1897
Hyksos (?) 1289
Hylas angebl. 1353
Hymenaios 318, 416, 1276, 1463, 1887
Hypnos 795, 1903. S. Somnus
Hypothemata s. Untersatz
Hypsipyle 1812

Jäger 2, 128, 856, 1119, 1895a
Jagd I p. 281; n. 459, 470, 1072 bis 1074, II p. 227, n. 1541, 1585, 1587, 1658, 1660, 1757
Jagdnetze 895, 1072—1074
Jahreszeiten vertreten durch Eroten 1910. S. Personifikationen von Jahreszeiten
Iakchos 9 (vgl. 841), 74 (?), 808, 1325, 1827 (?)
Ianitor 1237
Iason 318, I p. 288, n. 578, 1269, 1752, 1769g
Ibis 1928 (?)
Ichneumon 34
Idas 371
Igel 470
Ikariosreliefs sogen. 104, 238
Ikaros 1879, 1892
Inder 1206 (Triumph d. Dionysos), 1446 (Kampf m. d. Thiasos)
Inkrustationen I p. 275, 577, II p. 111f.; n. 1589
Inschriften, altkretische 1614, 1622
— altlateinische 424, 440, 565, I p. 358, 403, II p. 215, n. 1520, 1572, 1697, 1752, 1786y, 1809
— christliche II p. 281f.; n. 1667, 1669
Inschriften, etruskische 417, 423, 429, I p. 353, 389, n. 643, 647, 660f., I p. 404, n. 666, 684, 702, 748, 1572, 1658, 1660, 1725, 1807h
— faliskische 1708, 1791, 1796d, 1799b, d, II p. 377, 379
— keltische 424
— phoenikische 1575
— umbrische 693
Iokaste 428
Iolaos 467f., 473, 496, 667, 1752, 1778e, 1795k
Ion 448
Jongleur 1728
Ionische Kunst, Einfluß auf die etruskische 470, I p. 351, 354, 356, n. 626, 746f., II p. 258, n. 1593, 1600, 1671, 1773
Iophon 257, II p. 469 n. 149
Iphigeneia I p. 272; n. 428, 1207
Iris 621, 1518 (?), 1546
Isis 74 (?), 132 (?), 143 (I p. 630, II p. 469), 438, 574, 755, 978 (I p. 633f.), 1411. Vgl. 1004, 1530a
Isisdienst 939. S. Tempel d. Isis.
Isisklappern 143, 438, 1411, 1458, 1501
Isokrates 1853. Vgl. 1934
Itinerarien (auf Silberbechern)
Itys 1793e [1758
Jüngling m. Pferd 1714, 1877. Vgl. 1129
— m. Schwertband 921
Jünglingskopf 986, 1035, 1734
Jünglingstorso 1784b, 1932
Iulia Attica 1270
— Domna 303, I p. 454 n. 52, n. 1652
— Maesa I p. 454 n. 59 (?)
— Mamaea I p. 453 n. 47 (? I p. 475), n. 1651 (?)
— Titi 36 (?), I p. 453 n. 23 (? II p. 475), n. 1316 (?)
Iulianus Apostata angebl. I p. 455 n. 82, n. 833, 834
Iulius Caesar 66, 155 (?), 885 (? II p. 476). Vgl. 1075

C. Iulius Helius 918 (II p. 476)
L. Iulius Vehilius Gratus Iulianus 1255
Ti. Iulius Vitalis 1837
Iunius Bassus 991, 992
C. Iunius Euhodus 119
Iuno capitolina 893
— von Falerii 1785b
— interduca 1887
— italische (?) 598, 626, 667
— Lucina 74 (?), 1503, 1504
— Pronuba 1271, 1273, 1887
— Sospita 301 (II p. 471), 1780l, 1786h
Iuppiter 48, 461 (?), 1786v (?)
— capitolinus 893
— Heliopolitanus 1429
— Liber 1126, 1127
— Sol Serapis 871
— Stator 1193
Ixion 385

Kadmilos 1197
Kadmos II p. 369 (?)
Kaineus 1793g
Kalamis 859, 912, 973, 1024, 1108, 1111, 1261, 1820
Kalathiskos-Tänzerinnen 1867
Kalathos 16
Kalb 172, als Futteral 1768u
Kalchas 642
Kallikles 1364
Kallimachos 783, 844, 1867
Kallimachos, der Dichter, (?) 814 (II p. 475), 1395, 1826
Kalliphoibe 464
Kalydonische Eberjagd 459, 895, 916
Kalypso 1770z (?)
Kamares-Vasen 1612
Kamel 177, 1424
Kamelreiter I p. 307
Kaminplatte II p. 6
Kammergräber I p. 407, II p. 357
Kampanische Plastik u. Vasenmalerei s. campan. Pl. u. V.
Kampfordner s. Athlothet und Epistates
Kanachos 351
Kanake 415
Kandelaber aus Bronze I p. 355; n. 602, 605, 622, 636, 1719
— aus Marmor 206, 207, 334, 335, 341, 342, 353, 354, 356, 360, 363, 365, 374, 378
Kandelaberbasis 1661
Kaninchen 1845 (?)
Kanne aus Bronze I p. 324; n. 601, 621
— in Gestalt eines Frauenkopfes 604
Kapaneus 730, 1812 (?), 1831 (?)
Kapitelle m. Löwenfell 1282, 1283
L. Kareius Vitalis II p. 215
Karneades 812 (?). Vgl. 1934
Karikaturen auf Vasen s. Phlyakenvasen.
— Kopf als Gefäß 532
— Terrakottastatuette I p. 404,
Karyatiden des Herodes Atticus 16, 1830, 1915, 1917
— nach denen des Erechtheion gearbeitet 1, 107, 1369
— von Monte Porzio 1832 bis
— vgl. 1867 [1835
Kassandra I p. 272; n. 523, 636, 1537, 1770k
Kastor 480, 1752, 1769e
Katagusa des Praxiteles 271
Katze 876
Katzenköpfe 1767a
Kaukasus, Berggott 792
Keltiberer 5
Kentaur Statuen: bärtig 861, jugendlich 168, 862
— Gruppe (Frauenraub) 1379 (?)
— Köpfe (alle bärtig) 113, 925 (II p. 477), 1125
— auf Marmorreliefs 238, 1200, 1206, 1869
— auf etrusk. Sarkophag aus Nenfro 418
— auf Bronze-Skyphos m. Relief 1767v
— auf Silberrelief 1587
— auf Bronzehülsen tektonischer Verwendung 1596
— auf Ciste 1768b (Kentaurenkampf)

Kentaur auf Spiegel 1770c
— auf Elfenbeingerät 1767h
— als Schildzeichen gemalt 1786n (Terrakotta-Figur)
— auf Vasen 446, 457, 544, 586, 1571 (Graffito), 1793c, g
— auf Mosaik I p. 188
Kentaurin auf Reliefs 159, 238
Kephalos 486, 618, 698, 1779, 1799a, 1807b
Kephisodoros 1069
Kephisodotos d. Ä. 183, 262, 320, 1303
— d. J. 110, 111, 775, 1063 bis 1068, 1183 (II p. 480), 1352
Kerberos 119, 167, 478, 771, 1237, 1542, 1563
Kerynitische Hirschkuh 598, 771, 790, 1541
Kessel aus Bronze I p. 352; n. 627, 629, 694, 1593f., 1598, 1600, 1766a
— aus Ton 1604
Kindersarkophag 1455, 1645
Kinyras 1574
Kircher, Athanas II p. 254
Kirke 414
Kithara mit elf Saiten 1534
Kitharöde auf Vasen 456, 493, II p. 378 (LXXVI)
Klageweiber 659, 1079, 1192
Kleitomachos 1350 (?)
Kleomenes I p. 172 [849
Kleopatra, Gattin des Meleagros
— Königin v. Ägypten 1037 (? II p. 478)
Kleophrades 496
Kline 1270 (II p. 481). S. Lager
Klytaimnestra 338, 428, 1207
Knabe 1134, 1364, 1634, 1646, 1650, 1750
— gefesselt 1556
— m. Ferkel 908, 1024. Vgl. I p. 633, 634; n. 1650
— m. Gans ringend 867
— m. Häschen 1633
— m. Nuß werfend 92, 332a, 930
— sitzend m. Vogel 439, 702, 1550
Knöchel s. Astragal
Kohlenpfanne 592, 625, 702,
Kohlenwender 704 [1777c
Kokytos 414
Kolotes 1218
Kombabos 987
Komödiendarstellung 510, 1681
Komos-Szenen I p. 286; n. 495f., 540, 546, 573
Konon 1033 (?)
Konstantin d. Gr. s. Constantinus Magnus
Kopfförmige Gefäße 532, 568,
Korax 448 [1692f
Kore s. Persephone
Korinna angebl. 952
Korinthische Vasen I p. 280f.; n. 447f., 452, 455, 556, I p. 353, II p. 271, n. 1691, II p. 378
Korinthisch-attische Vasen I p. 281f.; n. 446, 459
Korybanten 864, II p. 243
Korykos 704, 1752
Korymbos 1786p [646
Kottabos 509, 570, 577, 598,
Kränze aus Goldblättern 723, 738
Krater aus Bronze 598, 961
— aus Marmor 784
— aus Silber 1585
Krebse 352
Kredenz-Szene auf Vase 528
Kreon von Korinth 318, 1269
Kresilas 276, 295, 322, 377,852, 1027, 1028, 1033 (II p. 477), 1244, 1275, 1376, 1393, 1540
Kreta II p. 273
Kretischer Stier 436, 458, 771, 1541. Vgl. 1114
Kreugas 136
Kreusa s. Glauke
Krieger 235, 1025 (II p. 477), 1036 (II p. 478), 1386, 1519, 1565 (II p. 482), 1768w, 1912
Kritios und Nesiotes 396, 400, 1031, 1288, 1295
Kriton 1830
Krokodil 34, 1267, 1674
Kronos 234, 361 (I p. 631), 755, 767, 864
Kruzifix II p. 281. S. Spottkruzifix

Kuh 165, 172, 1056
Kupferbarren kretische 1622, altrömische 1704
Kybele 132 (?), 917, 987, 997, 1901, 1902. S. Mater magna
Kyklopen 792. S. Polyphemos
Kyknos 475
Kyllaros, Pferd 480
Kyniskos des Polyklet II p. 64; n. 1371. Vgl. 1083
Kyprische Silberschalen I p. 389f; n. 711—714, 1574f.
— Plastik I p. 665
Kyrenaeische Vasen I p. 281;
Kythnos 1546 (?) [n. 534

Labyrinth 486, 1879
Ladenschild 1837 (?)
Ladenschild 1837 (?) [1506
Läufer 322, 913, 914, 1382 (?),
Lager 962. S. Kline n. Lectus
Laios 1202, 1768a
Laistrygonen 414
Lampen I p. 576, 595; n. 1484, 1497, 1665, 1698, 1722
Lampenständer, kretischer 1616
Lampenträger I p. 355
Lampros, Pferd 519
Landleben, Relief auf Silberbecher 1595
Landmann 132
Landschaft in Relief 850, 1327, 1328, 1330, 1403, in Malerei 414, 1356, 1471, 1893, in Mosaik 164, 165, I p. 159, n. 411, 1231, 1267
Lanista II p. 231, 232
Laodameia 385
Laokoon 151 (I p. 630). Vgl. 861, 1899a
Lapithen 418, 457, 586, 1768b, 1869
Laren 72, 155, 755, 901, 1003 (II p. 477), 1040, 1177, 1221, 1265, 1445, 1493. Vgl. 304
Laschenmütze 530, 580
Latiner 1451, 1452
Latinische Kunst 1768w
Lausus 1452
Laurentische Sau 155
Laverna 565
Lavinia 1452
Lavinium 1451, 1452
Leagros 472, 1808k
Lebes m. Schiffen 1796b
Lectica 963
Lectus Boethiacus 962
— funebris 1192
Leda 414 (p. 264), 480, 804, 1130, 1443 (?), 1899
Leinwand II p. 356
Leochares 157 (I p. 630, II p. 469), 386, 759, 986, 1110c 1784a, e, f, g, m
Leopard 171, I p. 159
Leprignano, Grabfunde II p. 349
Lethe 379 (?)
Leto 138, 923, 982 (Statuette), 1116, 1398 (?), 1546, 1876, 1889 (?), 1930
Leuchter aus Bronze I p. 355ff.; n. 591, 595—597, 599, 617, 1720f
Leukippiden 371, 435, II p. 219
Leukothea I p. 1
Leukothearelief sog. 1863
Levius 1809
Liber 132 (?). Vgl. 1126, 1127
Libera 132 (?), 775 (?)
Liebes-Szene auf Spiegel 1770t
— auf Vase 1797b
Liebesverfolgung auf Vasen 500, 503f., 582
Liebesverwünschung 1706
Lieblingsinschriften I p. 284, 288; n. 453, 472, 480, 498, 573, 1793a
Liegefalten 877, 883
Ligures Baebiani et Corneliani 1322
λίκνον 574, 1325, 1329, 1330, 1518
Liktoren 152, 892, 1146, 1412, 1523, 1526
Limus 1177.
Linos 255
Lituus 608
Livilla 213
Lockenhalter 720, 745, I p. 403, II p. 271
Loculi 563, II p. 356f.

Löffel II p. 214
Löwe aus Tuff 1785c
— in Gruppe mit Pferd 944
— als heiliges Tier des Apollon 1848
— auf Marmorreliefs II p. 396; n. 1901 (Kybele)
— aus Bernstein 1805c
— auf Bronzerelief 1778b
— auf Bronzeskyphos 1767v
— aus Elfenbein 1767n, u
— in Relief auf dem Fuß eines elfenbeinernen Bechers geflügelt 1767s
— auf Goldschmuck 710, 1577, 1579, 1580
— in Mosaik 165, 411, 995 (II p. 477), II p. 231
— in silberüberzogenem Relief 1576, 1587
— auf Silberschale 1575
— auf Vase 1793
— s. Herakles, Löwenbändigender Dämon, sog. persische Artemis
Löwenbändigender Dämon 710, 717, 752
Löwenkopf aus Elfenbein 1767o
— aus Bronze als Griff 631, 694, als Ringhalter an den Resten der Schiffe im See von Nemi 1522
— aus Gold an einer Gürtelschließe 1767a
— als Wasserspeier 1768a, w, 1799i
Löwenmaske an Beinschienen
Lokros 956 [1778
Q. Lollius Alcamenes 1862
Lorarii II p. 231, 232
Lucilla 789, 1416 (? II p. 482),
Lucius Verus s. Verus [1841
Luna 1756. S. Selene
C. Lusius Storax 1526
Lykios 1200
Lykomedes 766, 774
Lykurgos, d. Thraker, 333, 1391
Lyra mit drei Saiten 1534
Lynkeus 371
Lyrnessos 487
Lysias 815 (angebl.), 842 (II p. 475). Vgl. 1934
Lysippos 4, 23 (II p. 466; Apoxyomenos), 77, 106, 776, 955, 1140, 1298, 1347, 1380, 1858, 1859, 1918
Lysis 573

Machaon 188, 1683
Mädchen Statue 873 (sog. Flora), 928, 929, 939 (II p. 477; sog. esquil. Venus), 1242 (II p. 480f.), 1250, 1352 (v. Anzio), 1554, 1923 (schwebend)
— Statuette 876 (m. Vogel), 1018 (I p. 634), 1099, 1121, 1496
— in Gruppe mit jugendl. Gott 1561, mit Satyr 1062, Gruppe von zwei Mädchen 1041 (Ephedrismos)
— Kopf 1234, 1355, 1632, 1648
— auf Relief 974 (m. Vogel)
Mänaden 132, 238, 333, 1391, 1397, 1446, 1510, 1770o, 1794g 1795g, 1796a, n, 1808c, 1843, 1844. S. Bakchantin.
Magistrate, röm. 909, 910 (II
Maia 574 [p. 476)
Mainade s. Mänade
Malachbel 767, 988
Maler-Utensilien I p. 577
Malleus 1177
Malocchio 997
C. Manlius, censor perpetuus
T. Manlius T. f. 1495) [1177
Mantelfiguren I p. 287
Mappa 909, 910, 1192, 1523
Marcellus, Neffe des Augustus, angebl. 383
Marciana I p. 453 n. 29 (? II
Marcio 1837 [p. 475)
Marforio 756
Markomannen 891 (?)
Marmorvase 1668
Marmorwerk dreiseitiges 1286 (II p. 481; sog. Thron d. Aphrodite)
— mit sieben Nischen 1274
— rechteckiges m. Relief 238
— zylindrisches 1525

Maronis 778
Mars 1107, 1412, 1453, 1463, 1523, 1775d
— gradivus 154
— Ultor 5, 759 (I p. 632f.)
— s. Ares
Marsyas Statuen 124 (? Torso v. Belvedere), 945 (Oberkörper), 951 (rot. Marmor), 1179 (II p. 479f. d. Myron), 1564 (Borghese), 1925 (weiß. Marm.)
— Kopf 777, 1104 (d. Myron)
— auf Reliefs 263, 335, 923
— auf Mosaik 1440 (?), 1443
— auf Ciste 1768m, 1770p
— auf Spiegel 1739, 1770m
Masken szenische 19, I p. 116, 159, n. 267, 268, 374, 385, 509, 532, 836, 917, 1183, 1231, 1267, 1455, 1464, 1479, 1480, 1481, 1845
— ornamental verwendete 394, I p. 289, n. 600, 657, 727, 779, 1742, 1748, 1762
Mastarna 523
Mater magna 798 (I p. 633), 987, 1193, 1901, 1902. S. Kybele, Tempel
Mater Matuta in Satricum 1786y
Matidia I p. 453 n. 29, 30 (? II p. 475)
Maus 1231, 1463
Mausoleum des Augustus 213
Mausoleum Hadriani (Castel. S. Angelo) 121, 122, 292
Maximinus Thrax I p. 454 n. 62 (II p. 475)
Maximus Caesar I p. 454 n. 63 (II p. 475)
Medeia 318, 581, 1154, 1269, 1683
Medusa 1768c, 1771, 1796l. Vgl. Gorgoneion
Meergott, Büste 296 (II p. 471)
Megalithisches Denkmal, Modell 1566, 1610
Megarische Vasen 561, I p. 404
Meidias 1793g
Meilensäulen I p. 409
— Gefäße in Form von 1758
Meistersignatur auf Vasen I p. 285, 288; n. 451, 480, 526, 535, 543, 965, 1793g
— auf Reliefgefäß 567
Meleagros Statuen 128 (I p. 630, II p. 469), 1532
— Kopf 1296, 1383
— auf Reliefs 849, 895, 916
— auf Vase 459
Melikertes I p. 1 (?)
Memnon 449, 458, 466
Menandros 94 (II p. 468), 1183 (II p. 480), 1818, 1826
Menelaos, Gemahl der Helena 222, 236, 466, 525, 1768t, 1769d, 1794i
Menelaos, Schüler des Stephanos 1314
μηνίσκος 195, 196, 1864. Vgl. 1786v
Menschengestaltige Gefäße 562
Menschenopfer (auf Sarkophag dargestellt) 1772
Mensor aedificiorum 988
Mercurius 49, 1197, 1485, 1779i, 1780i, 1784d
— Kopf als Gewicht 1001, 1002
— s. Hermes
Messerschmiede 58
Metae im Zirkus I p. 219
Metilia Acte 119
Me]tiochos 1304
Metrodoros 831 (II p. 475)
Mettius Curtius 896
Metzger 1837
Mezentius 1452
Midas 580
Mikon I p. 288; n. 505
Millefiorigläser 560, 1486
Miltiades angebl. 1090 (II p. 478)
Minatia Polla 1449 (?), 1524
Minerva Capitolina 393
— s. Athene
Minos 486, 1538 (?)
Minotauros 180, 1373, 1691, 1778f, 1794e, 1900
Mithradates Eupator 961. Vgl. 882
Mithras 750, 1163, 1659. Vgl. 1004, 1274

1896; vgl. 1352, phoenikische (?) 1574, römische 893 (II p. 476), 901, 1177, II p. 223
Opheltes 1812
Opora II p. 467 (?)
Opus sectile 991, 992, II p. 111f.
Ora maritima 132 (?)
Oreithyia 499, 1379 (?), 1799a
Orestes 338, 428, 506, 1207, 1212, 1314 (?), 1391, II p. 219, n. 1870. Vgl. 1042
Orestilla 1906
Orion 414 (?)
Orontes 362. Vgl. 54
Orpheus 494, 1039, 1237 (II p. 480), 1883
ὀρθαπτον II p. 481 n. 1352 (Mädchen v. Anzio)
Orthros, Hundename 465
Orvieto, Gräber I p. 351
Osiris 74 (als Kind ?), 1574f
Osker 1751, II p. 356
Ossuar II p. 356
Ostia 132 (Darstellung seines Hafens?), 1273 (Personifikation)
Otho I p. 453 n. 19; angebl. n. 214 (II p. 470)
Ovaria 330—332
C. Ovius 1760

Paestum, Vasenfabrikation 509
Paidagogium 1669
Paidagogos 382, 418
Paionios 15
Palästra s. Hermen in der P.
Palästritische Szenen auf Vasen I p. 284, 286; n. 471f., 477, 488, 526, 528, 533, 539, 551, 585, 1702
— auf Cisten 704, 1752
— s. Amykos
Palaimon I p. 1 (?)
Palatinus s. Berggott
Palette, sog. aus Bronze 1569
Palintonon 57
Palladium 182, 525, 1537, 1815. Vgl. 1027, 1244, 1393
Pallas s. Athene
Pallene, Halbinsel 471
Palme als Säule 1418
Palmenzweig als Siegespreis 364, 1153, 1208, 1240, 1241 (?) 1688
Palmette, cyprische 1767h
Palmyra 767, 988, 1123
Palombino 799, 1850
Pamphaios I p. 288; n. 543, 548
Pan Statuen 757 u. 758 (bärt.), 1376 (jugendl.)
— Statuette 377 (jug.)
— Herma u. Hermenbüste 1160 (? bärt.), 1540 (jug.)
— in Gruppe m. Satyr 336 (bärt.)
— auf Reliefs 140 (b.), 178 u. 844 (j.), 1117 (b.), 1159 (j.), 1206 (b.), 1403 u. II p. 243 (b.), n. 1910 (j.)
— auf Gemälde 414
— auf Vasen 507, 1808i
— s. Panisk
Panainos 1154
Panathenäische Amphoren I p. 282, 284; n. 477, 1795b
Panisk 1147, 1739. S. Eros als P.
Paniska 1161 (?), 1873
Pankratiasten 1153
Pansmaske 1200
Pantheistische Symbole 750
Pantheon 1, 120, 1412 (?)
Panther in Gruppe m. Eber 943
— Kopf aus Elfenbein 1767p, aus Bronze 1766a, aus Tuff 1785a
— auf Reliefs 134, 210, 440, 1767v (Bronze-Skyphos), 1910
— auf Mosaik II p. 231
— auf Vase 456
— auf Spiegel 1769f
Pantherweibchen 1309
Panzer 672, 1751. Vgl. 418
Panzerstatuen 5, 47, 99, 114, 182, 212 (I p. 630), 1166, 1171, 1215, 1223
Papias 861, 862
Papposilen 159, 559, 1770a
Paragnathides 610
Parfümgefäß 553
Paris Statue 186, 369 (?)
— Wiedererkennung I p. 272 (Aschenurne)

Paris u. Oinone 1814, 1770g (? Spiegel). Vgl. 1321
— Urteil des 154 u. 1321 (Reliefs). Vgl. 1770u (Spiegel)
— u. Eros 1810 (Relief)
— u. Helena 144 (Relief), 507 (Vase), 1141 (Rel.), 1769k (Spiegel). Vgl. 639 (Spiegel)
— in Troia (?) 1543
Parrhasios, Einwirkung seiner Werke auf die attische Vasenmalerei I p. 288f.
Parthenonfries 82, 1795 n. II p. 378
Parthenonmetopen 525
Parther 5
Parzen s. Moiren
Pasiphae 415, II p. 219, n. 1811
Pasiteles 254, I p. 172, n. 288, 1846
Pasquino 236. Vgl. 756
Patera 629, 666; mit figurenförmigem Griff 687, 690
Patroklos, in Gruppe m. Menelaos 222, 225, 229, 231, 236
— auf der Tensa capitolina 966
— auf etruskischem Wandbild 523
— sein Panzer auf etr. Sarkophag 418
Pegasos 1817
Peirithoos 1114, 1908
Peisistratos, sog. 1921
Peitho 144, 392 (?), 416, 507, 525, 1479
Peleus 474, 504, I p. 321, n. 640, 966, 1887, II p. 378
Peliaden 581, 1154
Pelias 581, 640
Pelike I p. 287
Pelops 329, I p. 272
— u. Hippodameia 444, I p. 576,
Pempobolon 369 [n. 1682
Penaten 304, 1523. Vgl 155
Penelope 89 (II p. 468), 189, 979, 1378, 1684, 1770v (?), 1777a. Vgl. 1374
Penthesileia 141, 1543
Pentheus 1391
Periandros 274 (I p. 631, II p. 471)
Perikles 276 (II p. 471), 1082
Persephone Statuen 271 (?), 761, 763 (?), 912 (?), 989, 1922
— Statuette 367 (?)
— in Gruppe 1379 (?)
— Kopf 37 (?)
— auf Reliefs 119, 259 (?), 1197, 1218 (?), 1286 (?), 1325, 1657 1827 (?)
— auf Wandbildern 1237, 1238 (II p. 480)
— auf Mosaik 998
— auf Vasen 454, 478, 514, 582, 588
Perser 339 (Gefäßstütze) 372 (Statuette), 1354 (Kopf)
Perserkönig 530 (Vase)
Perseus 135 (v. Canova), 443, 806, 1029, 1768c, 1796l
Personifikationen: Abundantia 1875 (?), Aeternitas 990, Africa s. Provinz, Altis 329, Annona 1273, Campus Martius 123, 990, Fata 1906, Felicitas 1875 (?), Jahreszeiten 998, 1450, 1825, 1887, Komödie 1183 (II p. 480), Meeresteil 296 (II p. 471), Ora maritima 132 (?), Populus romanus 894, 897, Portus Traiani 1273, Provinz Africa 1273, Senatus 146, 893 (II p. 476), 894, 1273, Volk 5, 317, I p. 410f., n. 888, Volk oder Stadt 1890 (?). S. Berggott, Stadtgöttin
Pertinax 305, I p. 453 n. 45
Perugia, Bronzebeschläge 1778, Ohrgehänge 1771
Pesaro, Bronzereliefs 1777d
Pescennius Niger I p. 453 n. 48
Petersche Ciste 704
Petronia Musa 1534
Pfahlbauten, Funde II p. 256
Pfau 121, 122, 181, 309
Pfeilerfüllung, ornamentale 1190
Pfeilspitzen, steinerne 1785f
Pferd 169, I p. 408, n. 944 (Gruppe m. Löwen), 948, 955 (Bronze), 1113, 1392, 1409,

1714, II p. 360, 376 (Ton). n. 1861, 1877, 1895a. Vielfach auf Vasen
Pferd geflügelt 976, 1514
Pferdegeschirr 1735
Pferdeköpfe aus Elfenbein 1767q
Pferdenamen 519, 998
Pferdetrensen II p. 271, 356, 359, 377; n. 1777b
Pflüger 1723
Phaestos II p. 273ff.
Phaethon 1332. Vgl. 938
— Pferdename 519
Phaidra 414 (p. 264), 415, 1203
Phanis 1352
Phaon 684
Pheidias u. sein Kreis 69, 70, (Athene), 78 (Schild d. Athena Parthenos), 192 (I p. 630, Amazone), 243, 288, 366, 668, 832, 905, 906 (Ath. Parth.), 978, 1019, 1020, 1089, 1106, 1108, 1126, 1127, I p. 634 (n. 1094), 1143, 1154, 1201, 1299, 1304 (Ath. Parth.), 1336 (Apollon), 1367 (Athene) 1398, 1530(Ath. Parth.), 1544(Aphrodite), 1799d, 1820, 1830, 1838 (Niobidenfries), 1854 u. 1855 (Kopf), 1878
— sein Porträt (?) 840, 906
Phemios 684
Phiale 566
Philetas (?) 814 (II p. 475), 1395, 1826
Philippus Arabs 44 (II p. 467)
— Caesar 228, I p. 455 n. 69
— s. Vibius
Philomele 1793e
Phlyakenvasen 510, 533
Phobos 657 (?)
Phoeniker im Mittelmeer II p. 314
Phoenissen des Euripides, Darstellungen einzeln. Szenen 428
Phoenizische Silberschalen s. kyprische Silberschalen
Phoibe 371 (Leukippide), 1398 (= Artemis ?)
Phoinix 479, 523, 744 (?)
Phokaeer in Italien 1773, 1786p
Phokion sog. 325
Pholos 457, 1793e
Phosphoros 1929
Phroates IV, 5
Phradmon 24, 1342
Phryne 367 (?)
Phyromachos 884, 1340
Pietas 1210
Pigna 120
Pileus als Zeichen der Freilassung 1192
Piston 1298
Pithoi, kretische 1623
Plan der Stadt Rom 941
Planetengötter 1274
Platon 261 (II p. 470), 388, 404, 828. Vgl. 1934
Plautios Novios 1504
Plotina 302 (II p. 471), I p. 453 n. 28 (II p. 475)
Pluton od. Hades 119, 461, 478, 582, 588f., 1197, 1218, 1237, 1238 (II p. 480), 1379 (?), 1657
Plynterien 1857
M'. Poblicius Hilarus 997
Pocolom (Schale) 565
Podaleirios 188
Pollinctor 1192
Polychromie in der Plastik 4, 5, 9, 10, 89, 91, 192, 195, 196, 208, 230, 351, 421, 437, 760, 806, 866, 903, 974, 1007, 1156, 1236, 1250, 1481, 1509, 1514, 1515, 1773, 1779a—1786x, 1863, 1883, 1908
Polydeukes 480, 1752, 1756, II p. 379. S. Dioskuren
Polydoros, Sohn d. Priamos 1543
Polydoros 151 (I p. 630)
Polyeuktos 22
Polygnotos 15, I p. 288, n. 498, 559, 584, 946, 1752, 1871
Polykleitos 24 (Amazone), 32 (Knabe), 45 (Doryphoros), 56 u. 93 (Dresden, Knabe), 184 u. 197 (Jüngling), 1021 (Typ. Barracco), 1034 (Diadumenos), 1051 u. 1092 (Doryph.), 1093 (Diad.), 1095 (Amaz.), 1100

(I p. 634, Typ. Barr.), 1101 (Diad.), 1102 (Doryph.), 1103 (Am.), 1112 (Dresd., Knabe), 1230 (Typ. Barr.), 1248 (Dresd. Kn.), II p. 64 (Kyniskos), n. 1343 (Typ. Barr.), 1371 (Kyniskos). Vgl. 377, 852, 1083, 1156, 1714, 1877, 1912
Polykleitos Schule des 1364, 1365. S. Naukydes
Polykles 295, 1326, 1362
Polyneikes 428, 523, 1630
Polyphemos 117, 124 (?), 316, 448, 760, 965, 1440, 1895
Polystratos 448
Polytimus lib[ertus 856
Polyxena 426, 428, 517, 590
Pompei, Altertümer I p. 385
Pompeius, angebl. 1818
Cn. Pompeius Strabon 999
Poniatowskische Vase 514
Pons Aurelius od. Antonini 1345
Pontifex maximus 155, 313 (?)
Pontios 950
Popa 1177, 1445, 1523, 1730
Popilius, Töpfer 567
Populus romanus s. Personifikation
Porphyr 228, 309, 312, 1213 bis 1217, 1223
Porta Fontinalis 918
— triumphalis 892, 894
Porticus einer Palaestra 1506, 1686, 1688
Porträtbüsten (ohne bestimmten Namen), männliche 31 (II p. 467), 33, 102, I p. 453 n. 49, p. 455 n. 79; n. 836, 872 (II p. 476), 898, 899, 1132, 1195 (II p. 480), 1634, 1654, 1926; weibliche 76 (II p. 468), 1196 (II p. 480)
Porträtköpfe (ohne best. Namen) männliche 21 (II p. 466), 39, 68 (II p. 468), 88, 95, 96 (II p. 468), 105, I p. 78 (II p. 468), n. 216 (II p. 470), 389, 397, 398, 401, I p. 272f., n. 781, 796, I p. 455 n. 81, n. 813, 814—816, 821, 953 (II p. 477), 1133 (II p. 478), 1134, 1157, 1189, 1284, 1319, 1404, 1441, 1442, 1448, 1819, 1849, 1913, 1921; weibliche 1047, 1447, 1449, 1653, 1828
Porträtstatuen (ohne bestimmten Namen), griechische 28, 196 (II p. 470), 328 (II p. 472), 843, 877, 1059; römische 637, 785 (II p. 474), 805 (II p. 474), 1277, 1315
Poseidippos, Grabrelief 1115
Poseidippos, der Dichter, 195 (II p. 470)
Poseidon Statuen 199 (?), 658, 1124, 1188
— Köpfe 106, 1919
— auf Reliefs 461, 747 (Bronzebeschlag), 783, 1218, 1546 (?), 1744 (Cistenfuß), 1930
— auf Vasen 469, 489, 500, 1799g
— auf Spiegel 461
A. Postumius Albinus 1043
Pothos 853
Praeficae 1192
Praeneste, Grabfunde I p. 358, II p. 259, 313ff.
Praxiteles 42 (II p. 467; ausruh. Satyr), 48 (Kopf), 51 (Eubuleus-Inschrift), 108 (Herakles), 142 (Hermes, sog. Antinous v. Belvedere), 191 Apollon Sauroktonos), 193 (Kopf), I p. 172 (Musen), 271 (Kore ? Katagusa ?), 310 (I p. 631; Aphrodite v. Knidos), 320 (Dionysos, Sardanapallos), 406 (jugendl. Dionysos), 875 (II p. 476; ausr. Satyr), 1229 (jug. Dion.), 1285 u. 1300 (Knid. Aphr.), 1308 (einschenk. Satyr), 1309 steh. jugendl. Dionysos), 1852 (Ap. Saurokt.). Vgl. 4, 126, 183, 224, 366, 367, 803, 808, 878, 880, 921, 1129, 1388
Priamos 449, 521, 774, 1543, 1793f, 1794i, 1808b
Priapos 920, 962, 1023, 1160 (?), 1327

Priester des Apollon 363, des Attis u. eines anderen orientalischen Kultes 1555, des Dionysos od. eines Diadochen 216 (II p. 470), der Isis 827, sacerd. bidentales 351
Priesterin 1461, der Isis 143 (I p. 630) u. 1458, der Mater magna 119
Procope 50
Proculus Aleius 1629
Prokne 1793e
Prometheus 124 (?), 534, 792,
Prophet der Isis 143 [1394
Proserpina s. Persephone
Proskenion 1681. Vgl. 1264, 1481
Protesilaos 385
Protogenes 875
Protokorinthische Vasen I p. 353; n. 1592, II p. 271, n. 1790, 1791, II p. 376, 377
Psyche 79, 238, 780 (I p. 633), 792, 802 (I p. 633), 1203, 1205, 1689, 1777a. S. Eros
Pteryges 693
Ptolemaios v. Numidien 25, 1829
Pudicitia sog. 8 (I p. 629), 59
Puellae Faustinianae 1841, 1842,
Pugillares 1006, 1192
Pupienus 20, I p. 454 n. 66 (II p. 475)
Puteal Libonis 1210
Pygmaien 34, 1267, 1905 (?)
Pylades 338, 1207, 1212, 1870
Pyrrha 792 (?)
Pyrrhiche 512
Pyrrhon vgl. 1934
Pyrrhos 153, 206
Pythagoras vgl. 1934
Pythagoras 956, 1108, 1353, 1846
Pythaisten 1116
Pytharatos 549
Pythia 498

Quaden 891 (?)
M. Quartinius Sabinus 49
Quellnymphe 1184, 1355

Rabe 1209, 1847 [1658
Rad, Sonnensymbol (etruskisch)
Räucherpfanne 606 (?)
Räucherwagen 1767w
Raffael 156, 1145
Rasiermesser II p. 258, 356f.; n. 1806. Vgl. 1787, II p. 375
Regilla 16
Regulini-Galassi-Grab 659, I p. 352, 387, 389, n. 786, II p. 259, n. 1602, II p. 313,
Rehbock 160 [328
Rehkalb 1321
Reifen 1845
Reigentanz 1793a, d
Reiher 181, 1324
Reiter 82, 169, 699, 1392, 1714
Reliefbild 104, 172, 178, 190, 850, 915, 920, 1017 (II p. 477), 1144, 1183, 1400, 1403, 1810 bis 1817, 1876, 1879, 1892, 1894, 1895, 1895a, 1896
Reliefgefäße aus Elfenbein 1591; aus Marmor 181, 333, 1042 (?), 1159, 1324; aus Metall 700, 1573ff., 1585, 1595, 1602, 1607; vgl. 1042; aus Ton 561, 563, 566f., I p. 576, II p. 372
Reliefplatten aus Terrakotta, archaische 437, 976, 1508, 1515, 1786; hellenistisch-römische (sog. Campana-Reliefs) I p. 275; n. 434—436, 438, 440, 443 bis 445, I p. 327 u. 576, n. 1481, 1491, 1502, 1506, 1511, 1518, 1670ff.
Reliefprotome 750
Reliefs aus Knochen 1768w, aus Ton 1768e, g
Remureina 1258
Remus s. Romulus
Retiarii 1060, II p. 231f.
Rhea 74 (?), 864, 1930 (?)
Rhea Silvia 154, 1412, 1453
Rhinton, Dramatiker 510
„Rhodische" Vasen I p. 280; n. 1692f, 1703
Rhyton 532, 950, 1793b
Ricinium 1177
Rind 991, 992
Ringe 679, 737. S. Fingerringe
Ringer 336, 1153, 1382 (?), 1907

Ritter, athenischer 1081, 1861
Rolle in der Hand Verstorbener 428, 1638
Roma s. Dea Roma, Virtus
Romulus u. Remus 154, 562, 1412, 1418 (?), 1454, 1463 (II p. 482). Vgl. 1523
Rostra I p. 470; n. 890. Vgl. 897. S. Schiffsschnabel
Rotfiguriger Stil I p. 287ff.; n. 486—522 und passim.
Rüstung etruskische 612, oskische 1751
Rüstungsszenen auf Vasen 468, 576, 584
Rundbau auf dem Palatin 1263
— am Tiber 1282, 1283, Vgl. 1465

Sabazios 750f.
Sabina, Gattin Hadrians, I p. 453 n. 33; n. 897, 990, 1413, 1415
Sägespuren an etruskischen Cippen 1079 (II p. 478), 1772d
Säkularfeier d. Stadt Rom 1266 (II p. 481)
Sänfte 963
Säule des Antoninus Pius 123
— des Traianus II p. 54
Salbgefäße 553, 556, in Form von Köpfen oder Tieren 554, 555, 1692f
Sallustia 139
Salmoneus 1831 (?)
Salus 845 (?)
Samische Tongefäße 561
Samnites 1779
Sandale 668, 978, II p. 379
Sappho angeblich 392, 1882
Sarapis 237 (II p. 470), 298, 1563, 1931. S. Serapis
Sardanapallos 320
Sardischer Krieger 1568
Sarkophag, etruskisch 417f., 421, 428, 442, II p. 330
— römisch 119 (Alkestis), 132 (Hafen), 134 (Thiasos), 140 (Thiasos m. Herakles u. Omphale), 141 (Achill u. Penthesileia), 146 u. 150 (Ehepaar m. Nebenpersonen), 209 (II p. 470; Gigantomachie), 309 (I p. 631, II p. 471; Hlg. Constantia), 312 (II p. 312; Hlg. Helena), 318 (Medeia), 329 (Pelops u. Oinomaos), 330 bis 332 (Wagenrennen), 338 (Orestes), 371 (Leukippiden), 382 (II p. 473; Niobiden), 385 Protesilaos und Laodameia), 764 (Bakchanal), 772 (Gallierschlacht; Amendola), 774 (Achilleus), 786 (Pflege des Dionysoskindes), 792 (Prometheus), 795 (Endymion), 849 (Meleagros), 865 (Amazonomachie), 895 (Meleagros u. Straußenjagd), 916 (Meleagros), 968 u. 969 (m. Skeletten), 985 (Hadespforte u. Genien), 1153 (Athleten), 1200 (Dionysos u. Ariadne), 1202 (Adonis), 1203 (Hippolytos), 1206 (Triumph des Dionysos), 1207 (Orestes), 1209 (Niobiden), 1228 (II p. 480: Szenen des Lebens), 1269 (Medeia), 1271 (Ehepaar u. Dioskuren), 1272 (m. griech. Inschrift), 1273 (II p. 481; Beamter d. Annona), 1317 (Gallierschlacht) 1320 (Barbarenschlacht), 1455 (Masken), 1457 (Unterwerfung v. Barbaren), 1538 (Pasiphae), 1541 u. 1542 (Heraklestaten), 1638 (Verstorbener u. Eroten m. Hähnen), 1887 (Hochzeit d. Peleus u. d. Thetis)
Sarkophagdeckel, etruskisch 432f.; römisch 1202 (Oidipus), 1270 (II p. 481; in Form einer Kline), 1543 (Amazonen in Troia), 1546 (Geburtssage des Apoll u. d. Artemis)
Satricum s. Conca
Saturnus II p. 467f. S. Kronos, Tempel des Saturnus
Satyr Statuen: ausruhend 42 (II p. 467), 875 (II p. 476); einschenkend 1308; mit der

Querflöte 12, 1389, 1390; Kolossalstatue 1531; aus rosso antico 250, 870
Satyr Statuette: sein Schwänzchen betrachtend 357, 1326; Cistenaufsatz 704, 1752; Leuchterträger 599; an Dreifuß 1766 f; an Thymiaterion 1771
— in Gruppe: m. Gigant 922 (II p. 476); m. Hermaphrodit 1063—1066; m. Knaben a. d. Schulter 384 (II p. 473); m. Mädchen 1062; m. Pan 336; m. Dionysos 1768 *b* (Bronze)
— Kopf: aus rosso antico 232; an den Tragstangen einer Sänfte 963; als Stirnziegel 1512, 1779 *l*, 1780 b
— auf Reliefs 104 (sog. Ikariosrel.), 118 (s. Schwänzch. betr.), 133 (Trapezophor), 134 (Sarkophag, Thiasos), 140 (Sark., Thiasos m. Herakles u. Omphale), 159 (Fries; Zug), 210 (Fries; Ariadne), 238 (Untersatz; sog. Ikariosrel.), 253 (neu-att. Rel.), 334 (Kandelaber), 747 (Bronzebeschlag), 786 (Sark.; Pflege d. kl. Dionysos), 848, 920 (Reliefbild), I p. 576 (Terrakotta), n. 1148 (Fries v. Trajansforum), 1159 (Vase m. Rel.), 1191 (Dreifuß-Basis), 1518, 1672 u. 1676 f, (Terrakotta), 1850 (Palombino, Herakles m. d. Thiasos), 1905 (? m. Herakles), 1910 (m. Eroten als Vertretern d. Jahreszeiten). Vgl. 1865 (Eros als Satyrisk)
— auf Gemälde 343—350, 1477
— auf Vasen 492, 507, 519, 531, 569, 583
— auf Mosaik 1446
— in eingelegter Arbeit 962
— auf Spiegeln 1770 o, x
Satyriskin 1185, 1206. [1206
Satyrknäbchen 178, 376, 1147,
Satyrspiel 569. Vgl. 159
[au 176, d. laurentin. 155, 1523
Sauroktonos s. Praxiteles
Scarabaeus 1575, 1792 i
Schabeisen s. Strigilis
Schachtgräber II p. 355. S. Brunnengräber
Schakal 1574
Schauspieler, Porträt 836 (II p. 475), 216 (?)
— Statuette 1743 (Bronze, Cistenfuß)
— auf Relief 1481, 1681 (Terrakotta)
— auf Gemälde 1479 (II p. 482)
— auf Vasen 509, 533
Scheingeräte I p. 351
Scheiterhaufen 1801 d
Schiffsfragmente a. d. See von Nemi 1522
Schiffskampf auf Vase 965
Schiffsschnabel 355, 886
Schild des Achilleus 800, 801
— der Athena Parthenos 78, 906
— aus Bronze 600, 613, 619, 632, 674, 683, 1601, 1745, 1767 x, 1806
Schildzeichen 1786 n, o
Schlange des Asklepios s. Asklepios
— der Athena 153 (Kopf), 206
— der Demeter 1325, 1511
— als Genius loci II p. 61
— Symbol d. Heroisierung 1142, 1195
— der Hesperiden 1880
— der Hygieia s. Heilgöttin, Hygieia
— auf Lotosblumen 374 (Kandelaber)
— von Reihern bekämpft 1324 (Reliefgefäß)
Schleifer 334. Vgl. 951
Schleuderbleie II p. 254; n. 1727
Schlüssel 1461
Schmetterling 238, 412, 792, 795. Vgl. 780, 802
Schminkbüchse 1768 u
Schnabelkanne II p. 360, 377
Schnellwage 696, 1001, 1002
Schöpflöffel aus Bronze 634
Schreibtafel 269, 1006

Schuster 918 (II p. 476), 1272
Schusterleisten 918 (II p. 476)
„Schutzflehende" Barberini und Kopien 198, 1339, 1820
Schwammbüchse a. Holz 1768v
Schwan 181, 804, 1463, 1523, 1899
Schwarzbunte Keramik II p. 377
Schwarzfiguriger Stil I p. 282ff.; n. 446—480 und passim
Schwein 568, 670
Scipio s. L. Cornelius Sc. Barbatus
Scipio Orfitus 871. Vgl. 1901,
Secutor II p. 232 [1902
Seegreif I p. 1
Seekentaur 55, 179, 185 (I p. 630, II p. 470), 931, 932, 966
Seekentaurin 966
Seepferd 145, 1779n, o
Seeungeheuer I p. 1, 188; n. 644,
Seewidder s. Meerwidder [1744
Seeziege 1443
Seirenen s. Sirenen
Seistron s. Isisklappern
Selene 18, 792, 795, 1715, 1923 (?). Vgl. 807
Seleukos II p. 117; n. 1468
Selvans 702
Semele 1799d
Semo Sancus 351
Septimius Severus 197, 407, I p. 454 n. 51
Serapis 1656. S. Iuppiter, Sarapis
Sessel aus Bronze 655, aus rosso antico 252
Set-Typhon 1574
Cl. Severianus 676
Sextus v. Chaironeia sog. 328
Sibilla 34
Sichelschwert 1779, 1791, II
Sieb aus Ton 1807g [p. 379
Sieben Weise s. Bias. Periandros, Thales. Vgl. 1934
Siegelringe 230, 737
Siegelstein, kretischer 1615
Siegesgöttin s. Nike, Victoria
Siegesspende, Vasenbild 522
Signalhorn 608
Silanion 261 (II p. 470), 272 (II p. 471), 840, 858, 952, 1882
Silberschalen I p. 353, 389; n. 711—714, 1573ff., 1767e
Silberschmuck 1583
Silen Statuen 100 (stehend), 868 (sitzend), 942 (kniend), 1175 u. 1176 (liegend)
— Statuette 340 (kniend); 623, 626, 646, 1771 (Bronze)
— Büste 244 (m. Schweinsohren)
— Hermen 963 (an einer Sänfte)
— Doppelkopf 73
— Kopf als Stirnziegel 437, 1010, 1509, 1779c
— in Gruppe mit dem klein. Dionysos 4, mit einer Maenade (Terrakotta) 1510, 1779b, e, f, g, l, 1780g, l, 1781a, b, 1784m, n, 1785e, 1786i, m
— auf Reliefs 140 (Sarkophag); 159 (Fries); 190 (Kabinettsrelief); 238 (Untersatz, Ikariosrel.); 253 (neu-att. Rel.); 335 (Kandelaber); 701, 747 (Bronze); 786, 1206 (Sark.); 1327, 1329, 1330 (Stuckrel.); 1755 (Bronze); 1768g (Terrakotta)
— auf Vasen 454, 479f., 509, 526, 559, 569, 1801c
— in eingelegter Arbeit 962 (Lager)
— auf Cisten 700, 704, 1752
— auf Spiegeln 684, 1807f
Silensmaske 869, 920, 1010, 1779c, 1907
Silvanus 1235 (II p. 480), 1463, 1716
Sima-Verkleidung aus Terrakotta I p. 275; n. 437, 443, 1786c
Simpulum 143, 634, 1795l
Sirenen I p. 1; n. 526, 547, I p. 280, n. 1766d, 1767i, II p. 378
Sistrum s. Isisklappern
Sisyphos 385, 414 (p. 265), 523
Situla 143, 1609
Sitzbild, männlich 843 (II p. 475), 1562
— weiblich 127 (I p. 630, I p. 468), 785 (II p. 474), 805

(II p. 474), 1059, 1091, 1242 (II p. 480f.), 1260, 1466,
Skamandros 1814 [1828
Skelett 1729
Skene 1264, 1481, 1681, 1800a
Skeparnos 522
Skiron 124 (?)
Skopas 6, 99 (Kopf); 128 (Meleagros); 405, 919, 926 (Herakles); 1296 (Kopf); 1383 (Meleagros); 1384, 1823a, 1918. Vgl. 203, 853, 1076, 1261, 1297 1341, 1768i
Skylla I p. 1; n. 65, 415, 1769h, 1770f, p
Skyphos, bronzen m. Reliefs 1767v; protokorinthisch 1766g, II p. 377; silbern 1767g, II p. 376
Skythe 479, 489, 552, 923, 1207. S. Schleifer
Smaltgefäße 553, 560
Sokrates 80.
Sokrates 387, 399, 403, 809 bis 811 (II p. 475), 1396, 1884. Vgl. 1934
Sol 5, 154, 155, 657 (?), 767. S. Helios, Iuppiter
— invictus Mithras 1274
Somation 510
Somnus s. Hypnos
Sonnengot s. Helios, Sol.
Sonnenschirm 1770z, 1887
Sonnenuhr 1934
Sophokles Statue 1180 (II p. 480)
— Büsten u. Köpfe 28, 149 (II p. 469), 257, 284 (II p. 471), 820, 1046, 1401 (II p. 482)
— Reliefkopf 817
— vgl. 498
Sosikles 852
Sosos 793, 1231
Sosthenes 1752
Sparbüchse 563, 1485, 1699
Spargel 352 (Mosaik)
Sparta, Vasenfabrikation 435
Spes 975
Sphinx 5, 34, 210, 421, 438, 664, 746, 962, 1202, 1584, 1752
Sphinx auf Bronzerelief 1767v, 1778b
— aus Elfenbein 752f., 1767i
— auf Goldschmuck 743, 1579; auf goldener Gürtelschließe 1767a
— aus Kalkstein 1794a
— auf Knochenrelief 1768w
— auf Spiegel 1769k
— auf Vasen 446, 449, 569
Spiegel aus Bronze I p. 357; n. 639, 640, 643, 644, 684, 686, 691, 692, 698, 1739, 1756, II p. 324ff., 379, n. 1768t
Spiegelkapsel 685, 1763 (II p. 482), 1768q, 1777a
Spiel des Ephedrismos 1041
— mit Nüssen 92, 332, 936
Spielzeug 1516
Spieße 689
Spina im Zirkus I p. 219
Spinngerät II p. 219
Spinngerät II p. 357; n. 1792c, II p. 375
Spinnwirtel II p. 356
Spiralbänder, goldene 721
Sporn 192, 1000 (?)
Spottcrucifix II p. 254; n. 1669
Stadtgöttin 132
— von Alba longa 1452
— von Antiocheia 362 (II p. 473), 1890 (?)
— von Ostia 1273
T. Staiodius N. f. 1495
Stata mater 1040
T. Statilius Aper 773
Statio ad Baccanas 1440
στέμματα 16, 157, 942, 1305, 1328, 1352 (II p. 481), 1923
Stempelmatrizen I p. 403
Stempeltechnik I p. 388; n. 710, 1579
Stephanos 1022, II p. 5, 64, n. 1158, 1846, 1909
Sterope 329
Stesichoros 799
Stichrahmen II p. 376
Stier 158 (II p. 469), 165, 954, 1057, 1163, II p. 231, n. 1767v, 1901, 1902, 1910

Stierköpfe an Bronzebecken 1766d
Stillende Göttin 74
Stilus 269, 1006, 1862 (?)
Stirnziegel s. Antefix
Storch 1674
Strahlenkranz 298, 657, 698, 882. Vgl. 1050, 1514
Stratege 262 (II p. 470), 325, 832 (II p. 475), 1033 (II p. 477), 1090 (II p. 478)
Straton 203
Stratonikos 884
Strauße 895, II p. 231, n. 1767v
Strigilis 23, 246, I p. 358, n. 634, 1497, 1768a, s, 1798, II p. 372, 379, n. 1904
Stuck 460, 461, I p. 577, n. 1327—1332
Stützfiguren an Buccherogefäßen 1690, an Elfenbeingefäßen 1767k
Stuhl aus rosso antico 252
Sturmhauben 610, 614, 1726
Stymphalische Vögel 771, 1541
Sulla 87 (? II p. 468)
Q Sulpicius Maximus 938
C. Sulpicius Platorinus 1524
Summanus 1779
Suovetaurilia 1007
Sutri 1808
Syllabar, etruskisches 660
Symplegma 1063—1068
Symposion-Szenen auf Vasen 503, 509, 570, 574, 577
Syrinx 250, 386, 1321, 1403
Syriskos 1793a

Tabulae iliacae 799—801 (II p. 474)
Tafelbild 1328, II p. 207
Tänzer 421. S. Korybanten, Waffentanz
Tänzerinnen 451, 1191, 1678, 1843, 1844 S Bakchantinnen, Maenaden
Tages 1723
Tamesius Augentius Olympius 1274
Tanaquil Masnia 429
Tantalos 385, 534
Tarchon 702, 1173, 1723 (?)
Tarchu, Tarquinius 523
Taube 365, 793 (Mosaik; vgl. 1231), 974, 1144, 1725, 1768u
Taugöttinnen 5, 111
Taurobolium 871, 1901, 1902
Teiresias 414 (p. 264), 692
Teisikrates 768
Telamon 1927
Telamone 306, 307
Telephanes 1299
Telephos 108, 428, I p. 576
Tellus 5, 47, 212, 1269, 1271, 1523. S. Gaia
Tempel des Hadrian 888
— des Hercules am Tiber 1282, 1283, 1465
— der Isis u. d. Serapis, Iseum Campense 34, I p. 414, n. 1411
— der Isis u. d. Serapis i. d. III. Region 1193
— des Iuppiter capitolinus 893 (II p. 476), I p. 555, 592, n. 1009
— des Iuppiter Stator 1193
— der Minerva i. d. III. Region 1193
— des Neptunus I p. 470
— des Quirinus 1418 (?)
— des Sol 1274
— der sacra Urbs 941
— der Venus u. Roma (?) 11, 14, 30, 35, 1193
Tensa 966
Tereus 1793e
Terrakottareliefs s. Reliefplatten
Terrakottasarkophag 1773
Terrakottastatuen u. -statuetten 439, 441, 482, I p. 327, n. 651, I p. 404, n. 1689, 1779u, 1780i, 1782a, 1784a—c, e—g, k—m, 1785r, s, 1786t bis v
Terramaren, Funde II p. 256
Terra mater 924. S. Gaia, Tellus
Terra sigillata I p. 576; n. 1808k
Tertullian 1669
Tessera hospitalis 1495

Teukros 1459
Teutares 256
Thalatta 1549 (?)
Thales 393 (?)
Thamyris 498
Thanatos 318, 381, 773, 792, 1840 (?). Vgl. 183
Theater, Einfluß auf die unteritalische Vasenmalerei I p. 289; n. 510
Theaterszenen I p. 116; n. 510, 1239 (II p. 480), 1481, 1681, 1800a
Themistokles angebl. 1090 (II p. 478)
Theodoros 799—801
Theon 819
Theon v. Samos 338, 1537
Theophrastos 1881. Vgl. 1934
Theseus Herme 1291 (?)
— u. Aigeus 1683
— u. Aithra 1924
— im Amazonenkampf 505
— u. Ariadne 210, I p. 576 (?)
— Bezwingung des marathonischen Stieres 544, 1114
— Bezwingung des Minotauros I p. 284; n. 486, I p. 404, n. 1691, 1778f, 1794e, 1900
— m. Peirithoos u. Herakles 1908. Vgl. 1752
Thetis 449, 474, 504, I p. 321, n. 691, 766, 966, II p. 378, n. 1887
Thorax 226
Thraker 494, 498, 505. Vgl. 1505
Thränenfläschchen sog. 553
Thrasos, Pferd 472
Thron 1169, 1173, aus Bronze 1766c
Thyiaden 1525
Thymiaterion 158, I p. 355f., n. 594, 623, 664, 672, 1286, 1771, 1860, 1862
Tiber 154, I p. 412, n. 1454, 1463. Vgl. 34
Tiberius Statue 84, 90 (II p. 468), 1167
— Kopf 83, I p. 452 n. 4 (II p. 474), 5
Tiberius Relief 5 (?)
Tiberius Claudius Faventinus 154
Tiberius Gemellus 213
Tibicines I p. 590f. S. Flötenspieler
Tiergestaltige Gefäße 554, 562
Tierkämpfe 483—485, II p. 230f., n. 1679
Tierkreis 337, 930, 1929
Tiger 991, 992
Timanthes 1459
Timarchides 295
Timarchos 94, 776, 1352
Timarchos (Lieblingsinschrift) 1793a
Timotheos 52, 101, 759, 804, 1261. Vgl. 110, 111
Tiridates 1555
Titus 10 (II p. 466), 1048 (s. Domitianus)
Titusbogen 1193
Tityos 414 (p. 265), 534
Tleson 535
Todi, Grabfund 1771
Toga u. Togati 10, 68, 152, 304, 313, 323 (II p. 472), 1170, 1213, 1214, 1216, 1280, 1345, 1412, II p. 397
Toilettenszenen auf Vasen I p. 289
Tombe a camera s. Kammergräber
— fossa II p. 356
— pozzo s. Brunnengräber
Tonlampen, kretische 1613, römische 1698
Torques 884
Tor Marancio I p. 1; n. 343 bis 350, 415
Totenfeier auf Vasenbild 589
Totenklage 466, 479, 526, 1079 (II p. 478), 1192
Tragoedien-Szenen I p. 116; n. 1239 (II p. 480), 1481
Traianus 17, 131 (I p. 630), I p. 453 n. 27. Vgl. n. 658
— sein Vater I p. 455 n. 80 (?)
— Decius I p. 455 n. 70 (? II p. 475); n. 1761 (?)
Trapezophor 133 (I p. 630)

Traufziegel 1779h, 1780d, 1786w
Trebonianus Gallus 673 (?)
Tretrad 1194
Trinkspruch auf Vase I p. 283; n. 547, 1799d
Triptolemos 454, 514, 579, 808 (II p. 475), 911
Triptychon 1328, 1471, 1479 (II p. 482)
Triton I p. 1; n. 47, 55, 185 (I p. 630, II p. 470), I p. 188, n. 469, 931, 932, 978, 1770f, p
Tritonin 316
Tritonmaske 1663
Trochilus 34
Trofei di Mario, sogen. I p. 409f.
Troia, Zerstörung 799, 1794i
Troilos 517, II p. 378
Trompete m. Drachenkopf 5
Trompetenbläser auf Vasenbild 539, 575
Tropaion 5 (I p. 629), 212 (I p. 630), 355, I p. 409f., n. 865, 871
Tropfenglas 560
Trullae 634
Trunkene Alte 778
Trygon 1144
Tuba 608
Türverkleidung aus Terrakotta 1779q
Serv. Tullius 523
Turan 1173
Turm 915, 1267
Turnus 1452
Turteltaube 1144
Tutmosis III. 1792i
Tutulus 1773, 1777c, f
Tyche v. Antiocheia 362
Tympanon 915, 1768g, 1843
Tyndareos 480, 1130
Typhon 1574, 1669
Tyrrhenische Amphoren s. Korinthisch-attische Vasen

Unteritalische Vasen I p. 289f., II p. 367
Untersatz aus Bronze 606, 630, 1599, 1766b,
— aus Marmor 1476, 1661
Untersatz aus Ton 459
Unterwelt 359, 379, 385, 414, 523, 1237
Uraeusschlange 143, 939, 1575
Urnen, etruskische s. Aschenurnen
Ustrinum Antoninorum 123, 1527

Valens 1345
Valentinianus I. I p. 456 n. 83 (II p. 475); n. 1345
Vecilius 1809
C. Vedennius Moderatus 57
Veji, Grabfunde II p. 258; n. 1806
Venatio II p. 230ff.
Venator 128
Venus 132 (?), 154, 1173, 1463
— Erucina II p. 78
— Felix 139
— Genetrix 1539
— Obsequens 1516
— sogen. esquilinische 939 (II p. 477)
— s. Aphrodite, Tempel d. V. u. Roma
Vergilius, sogen. 808, 872
Verminus 1043
M. Verrius Flaccus 1323
Vertumnus 1494
A. Verus als Kind 139 (?)
L. Verus 43, 212, 308, I p. 453 n. 41 (II p. 475)
Vespasianus I p. 453 n. 21; n. 1430 (II p. 482)
Vestalinnen 798, 1243, 1357 bis 1361, II p. 152f.
Vetralla, Grabfund 1483
Vetulonia, Grabfunde II p. 258
Via sacra 1193
— Caecilia 1254
Vibenna, Caeles 523
Vibis Pilipus 1739
L. Vibius 63 (II p. 468)
Vicarello, Funde II p. 254; n. 1757, 1758
Victoria 146, 212, 871, 1345, 1452, 1555, 1687, 1785l. S. Nike
Vicus Aescletus 901
— Statae matris 1040

Villa ad gallinas 5, 333
Villanova-Kultur II p. 257f.; n. 1792h, 1804, II p. 376, n. 1808
Virtus 895, 1203, 1875 (?)
Vitellius I p. 453 n. 20
Vlies, goldenes 578
Volutenamphoren I p. 289
Votive s. Weihgeschenke
Votivreliefs, griechische 188, 249, 699, 844, 846, 972, 1011, 1114, 1116, 1117, 1130, 1204, 1219, 1405, 1860, 1876, 1897, 1898; römische 49, 845
Vulcanus 154, 893, 1210. S. Hephaistos
Vulci, Gräber I p. 351, II p. 258
— Wandbilder 523, I p. 404

Wachsbüsten der Verstorbenen bei den Römern 1195, 1196, 1270 (II p. 481), 1862
Waffenläufer 540, 650
Waffentanz 285, II p. 243. Vgl. n. 864
Wage 696, 1001, 1002, 1929 (Sternbild)
Wagen 319, 657, 966, 976, 1508, 1514
— Bestandteile (?) 1596, 1737
Wagenlenker, griechischer 973, römischer 327 (II p. 472), 903, I p. 578. Vgl. n. 5, 976
Wagenrennen 329—332 (p. 218), 1876
Wahrsager 129 (I p. 630, II p. 469)
Wandgemälde 343—350, 414 bis 416, 523, I p. 404, n. 967, 1237—1239 (II p. 480), II p. 117f., n. 1356, 1451—1454, 1460—1462, 1464, 1467—1475, 1477—1479 (II p. 482), 1785k
— Kopien 523, I p. 404
Wandinkrustation 991, 992, I p. 577, II p. 111f.
Wasserbecken 933. Vgl. 172, 205
Wassergötter 296 (II p. 471), 794, 1891
Wasserleitungsröhren I p. 403 u. 577, II p. 254; n. 1746
Wasserträgerin 205
Weihgeschenke Statuen 439, 681, 693, 702u, s
— Statuetten 648, 658, 1503, 1504, 1620 (kretische), 1723, II p. 341
— Körperteile 226, 227, I p. 278, n. 462, I p. 403, n. 1482, 1490, 1738, II p. 340
— Hände 654, 695, 1346, 1522g, II p. 340
— Ohren 1482 (?), II p. 340
— Tiere 1625, 1688
— Altäre 1779s. S. Altar
— Gefäße 676, 1757, 1779s, 1780m
— Dreifuß 626
— Wagen aus Bronze 657, aus Marmor 319
— Barken aus Ton 1606
— Spielzeug aus Blei 1516
— Reliefs s. Votivreliefs
— Inschriften 676, 693, 702, II p. 215
Weihrauchständer s. Thymiaterion
Weinkelter 309, 511
Weinlese 309, 1677
Wettläuferin 364 (I p. 632, II p. 473)
Wettlauf 1506. S. Läufer
Wickelkind 1776, 1780k
Widder 206, 309, 1022, 1440, II p. 360, n. 1901, 1902
Wildschwein s. Eber
Windgott 414, 792
Windhunde 161, 162
Wölfin 154, 562, 983 (die capitolinische), 1412, 1463 (II p. 482). Vgl. 1523
Wolfskopf 1522
Würfel II p. 372

Xenios s. Zeus X.
Xenophilos 203

Zähne s. Gebiß
Zenas I p. 453 n. 49

Zenon, d. Stoiker, angebl. 282 (II p. 471), 877 (II p. 476). Vgl. 1934
Zenon 1315
Zethos 426, 1813
Zeus Statuen 199 (?), 243
— Statuette 1929
— Köpfe 288 (II p. 471; Z. v. Otricoli), 1874
— auf Reliefs 206 (barber. Kandelaber), 255 (?), 259 (Geburt d. Dionysos), 365 (Kandelaber), 461 (Stuckrelief), 783 (archaistisch), 864 (Basis m. Darstellung d. Schicksale d. Z.), 1329 (Stuckrelief), 1405 (Z. Xenios), 1546 (Sarkophagdeckel, Geburt d. Apollon u. d. Artemis), 1685 (Terrakottarelief, Brustbild), 1930 (archaistisch)
— auf Wandmalerei 1470
Zeus auf Vasen 456, 463, 476, 504, 510, 514, 582, 1793g, 1799b
— auf Bronzebeschlag 747
— auf Spiegel 691
— auf Goldbulla 730, 741
— als Kind 74 (?), 864
— Ammon 69 (?), 239, 1478
— Xenios 1405
— idäischer 987, 1236
— s. Iuppiter
Zeustypus bei Porträtstatuen 90, 297, 299, 1169, 1874
Zeuxis 1113. Vgl. I p. 288f.
Ziege 164, 1147, 1440
Ziegenhirt 170
Zirkus 330—332, 578, 1424
Zirkuskutscher 903, 1431—1438
Zodiacus s. Tierkreis
Zwölftafelgesetz 1799e
Zypresse, Symbol d. Astarte (?), 767, 988

Chronologisches Register.

Zu der Herstellung des folgenden Registers wurde der Bearbeiter dieser Auflage des Führers von verschiedenen Seiten angeregt. Da es sich um einen ersten Versuch handelt und um ein sehr mannigfaltiges Material, dessen zeitliche Fixierung sich nicht immer mit wünschenswerter Sicherheit durchführen läßt, abgesehen von den häufig einander widersprechenden Datierungen der verschiedenen Gelehrten, so bittet der Verfasser, dieses Register eben nur als einen Versuch beurteilen und benutzen zu wollen. Bei seiner Zusammenstellung hat Herr Dr. Weege vielfach Hilfe geleistet. W. A.

Griechische Kunst.

Kykladen-Kultur.

Statuette einer nackten Frau 1122 (I p. 634)

Kretische Kultur. 2. Jahrtausend v. Chr.

Gefäße, Lampen, Siegelsteine, Figuren, Tiere, Waffen, Fragment einer Wandmalerei u. a. aus Kreta 1612—1625

8.—7. Jahrhundert v. Chr.

Kopf eines Panthers aus Phaestos 1626
Bronzebleche mit figürl. Reliefs aus Phaestos 1627

7.—6. Jahrhundert v. Chr.

Zwei ostgriechische („rhodische“ ?) Salbgefäße in Form von Köpfen 1692, 1693
„Rhodischer“ Teller 1703
Ionisches Salbgefäß 555
Caeretaner Hydria 471 (ital. Nachahmung 470)
Krater des Aristonothos (?) 965
Protokorinthische Gefäße 1592, 1790, II p. 376 XLVIII, 377 LXIII
Korinthische Gefäße 447, 448, 452, 455, 556, 1794b, II p. 377f.

6. Jahrhundert bis Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr.

Korinthisch-attische oder tyrrhenische Gefäße 446
„Kyrenäische“ Schale 534
Attische Gefäße, schwarzfig. u. strengrotfig. 449, 450, 451 (Nikosthenes), 453, 454, 456—459, 463—469, 472—479 (476 s. II p. 473), 480 (Exekias), 526 (Nikosthenes), 527, 532, 535 (Tleson)—543 (Pamphaios)—552, 1505, 1701, 1778e, 1794 c, d, e, f, 1795 a, b, c, d, e, f, 1793i (Hieron), 1796 b, e, f, g, h, i, k, l, m, II p. 378, n. 1808 b, c, d
Attische Plastik:
Fragment einer Grabstele 1081
Ionische u. ionisierende Plastik:
Weibliche Statue 1864
Weiblicher Torso 975, 1368
Köpfchen der Athena 1085
Statue der Athena (?) 1866
Statue des Dionysos 1888
Aeginetische Plastik (?):
Amazone 980

5. Jahrhundert v. Chr.

Attische rotfig. Gefäße 486 bis 491, 493—505, 511, 515—522, 525 (II p. 473), 528—531, 569—582, 584—587, I p. 404, n. 1694, 1695, 1702, 1778f, g, 1793 a, b, c, d, e, f, h, 1795 g, k, l, m, n. 1796 a, n, o, 1797 a, b, 1801 c, II p. 378f., n. 1808 a
Attischer polychromer Krater 559

Plastik aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts.

Attisch:
Weiblicher Kopf 1558
Kopf der Athena 400, 1084
Kolossalkopf einer Göttin 1288
Kopf eines Strategen (Miltiades ?) 1090 (II p. 478)
Torso des Apollon 1932
Chariten des Sokrates 80
Hermes Kriophoros 1111
Kopf des Apollon (?) 200
Votivrelief an Aphrodite 1860
Aeginetisch:
Jünglingskopf 1088
Weiblicher Kopf 1087
Peloponnesisch:
Weibliche Statuette 1099
Kopflose weibl. Statuen 1278, 1558
Kopflose Statue der Athena 1338
Weibliche Köpfe 81, 1886 (II p. 481), 1344
Weibliche Statue 1287. Vgl. 1151
Jugendlicher Athlet (Stephanos-Jüngling) 1158, 1846, II p. 5, 64, n. 1909. Vgl. n. 1022
Ionisch:
Sog. Leukothea-Relief 1863
Grabstele 974 (II p. 477)
Sog. Penelope 89 (II p. 468), 189, 1378. Vgl. 979
Wettläuferin 364 (I p. 632, II p. 473)
Dornauszieher 956, 1053
Kopf der „esquilinischen Venus" 939 (II p. 477)
Sog. Thron der Aphrodite 1286 (II p. 481)
Sog. Kapaneus-Relief 1831
Weibliche Statuette 1099
Zweifelhaft:
Friesfragment mit Reitern 1392

Strenge Werke aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr.

Attisch:
Grabreliefs 246, 971
Jäger 856
Diskobolos Ludovisi 396, 1295
Torso eines Kriegers 1025 (II p. 477)
Jünglingskopf 1031
Herme des Herakles oder Theseus 1291
Kopf der friedlichen Athena (?) 153
Büste u. Torso des Minotauros 180, 1373
Sog. Alkibiades 322
Statuette der Leto 982
Köpfchen eines bärtigen Gottes 1733
Omphalos-Apollon 859, 1268, 1366. Vgl. 1375
Jugendlicher Athlet 1823
Jünglingskopf 1220
Kasseler Apollon 854, 1108
Kopf des Perseus 1029
Athena mit dem Wolfshelm 1878
Kopf des Iakchos oder eines Flußgottes 9. Vgl. 841
Wagenbesteigender Jüngling 973
Jünglingskopf 1094 (I p. 634, II p. 478)
Kopftypus der Karyatiden von Monte Porzio 1835
Knabe, im eleus. Kult beschäftigt 908 (I p. 633), 1024 (I p. 634), 1650
Körper des sog. Phokion 325
Mädchenstatuette 1018 (I p. 634)

Weibliche Gewandstatue (sog. Aspasia) 761 (II p. 474), 763
Persephone (?) 912

Den Skulpturen des Zeustempels in Olympia verwandt:
Nike 981
Kopf der Athena oder einer Amazone 989

Die großen Künstler des 5. Jahrhunderts v. Chr.

Myron:
Diskobolos 326, 788, 1139, 1363
Marsyas 1104, 1179 (II p. 479f.)
Hermes Ingenui 211
Männlicher Torso 43
Bärtiger Kopf 75
Kopf eines Athleten 769
Bärtiger Porträtkopf 1921

Polyklet:
Doryphoros 45, 1092, 1102. Vgl. 1878
Diadumenos 1034, 1093, 1101
Amazone 24, 1095, 1103
Statue eines Jünglings (G. d. st.) 184
Typus Barracco 1021, 1100 (I p. 634), 1230, 1343
Kopf eines Athleten 1051
Statue eines Knaben (Dresdener Typus) 56, 93, 1112, 1248
— — (Kyniskos) II p. 64, n. 1371. Vgl. 1083
— — (Br. n.) 32

Pheidias:
Athena Parthenos 78, 906, 1304, 1530
Amazone 192 (I p. 630), 881
Athena (Medici) 70, 1367, 1717
Kore (Albani) 989, 1922
Kopf der Aphrodite 1544
„Schutzflehende" 198, 1339, 1820
Hydrophoren 1126, 1127 (II p. 478)
Anakreon 900 (II p. 476)
Apollon 1336. Vgl. 854
Weibl. Statuette 1143
Artemis II p. 5, n. 1933
Hermen der Athena u. des Dionysos 1293, 1294
Kolossalstatue der Hera od. Demeter 291
Köpfe der Athena 1089, 1854
Kopf einer Göttin 242
Weiblicher Idealkopf (Artemis?) 366, 1106
— (sog. Sappho) 392, 1649
Bärtiger Hermes 402, 1201
Behelmter bärtiger Kopf 832 (II p. 475)
Grabrelief 1821, 1861
Böotisches Reiter-Relief 82
Niobiden-Fries 1838

Kresilas:
Porträt des Perikles 276 (II p. 471), 1082
Amazone 852, 949
Athena (Velletri) 1028
Diomedes 1027, 1244, 1275
Statuette des Pan 377, 1376
Porträt eines Strategen (Konon?) 1033 (II p. 477f.)
Behelmter bärtiger Kopf 1393
Statue der Hera 295

Paionios-Ionische Kunst:
Apollon 15
Nymphe 247
Maenadenreliefs 946, 950, 1397, 1521, 1843, 1844
Kalathiskos-Tänzerinnen 1867
Aphrodite 1539
Hera (Borghese) 26 (II p. 466), 1026, 1249. Vgl. 193, 295
Hera od. Demeter 857
Charis 1334

Zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr.

Statuette der Nike 1251
Torso der Athena 905
Statue der Demeter 775
—der Athena 64 (I p. 629). Vgl. 1559

Karyatiden von der Via Appia 16, 1830, 1915
— vom Erechtheion 1, 107. Vgl. 1369
Sitzende Frau 805 (II p. 474), 1828
Kopf der Athena (Hope) 1020 (II p. 477), 1855
Kopf der Athena 1377
Herme der Aspasia 277
Hermes (Ludovisi) 1299
Unterlebensgroße Statue des Hermes 1019. Vgl. 1830
Männlicher Torso 1370
Statue eines Jünglings 921
Herme des Hermes 1292
Köpfe des Apollon 187, 233
Kopf des Ares 1281
Herme des Pan 1540
Kopf eines Diadumenos 189, 1374
Büste des Hephaistos 86 (II p. 468)
Kopf des Asklepios 1340
Bärtiger Hermes 390
Epimenides od. Homer 272 (II p. 471), 1131
Votivrelief 249
Relief: Artemis u. Leto (?) 1889
— eines Reiters 699
Orpheusrelief 1399, 1883
Relief: Medeia u. die Peliaden 1154
— Herakles, Peirithoos, Theseus 1908
— drei Frauen 119a, 1398
— Athena, Gaia, Hephaistos 112
— Iudicium Orestis 1042
Statue der Athena 765
— des Apollon 907
Sitzende Göttin 1260
Weiterbildung der Hera Borghese 193
Torso des Apollon 258
Relief: zwei Frauen mit einem Stier 158 (II p. 469)
Gold-Diadem I p. 403

Übergang vom 5. zum 4. Jahrhundert v. Chr.

Schule des Polyklet:
Diskobol des Naukydes (?) 324 (I p. 631, II p. 472), 1030
Knabenstatue aus Basalt 1364
Kopf eines Knaben aus Basalt 1365
Statue eines Athleten 1241
— des Dionysos 1342
— des Herakles 77
Attische Kunst:
Artemis (Colonna) 29 (I p. 629)
Athena (Giustiniani) 38, 782, 1262
— (Capitol. M.) 851 (II p. 476)
Hygieia (Hope) 1253, 1341
Weiblicher Torso 109
Adorantin 241, 1038, 1252
Athena des Kephisodoros (?) 1069
Statue einer sitzenden Frau 1091
Ideale weibl. Köpfe 223, 593
Büste der Demeter 1303
Kopf der Aphrodite 1335
Kopf der Sappho (?) 1882
Statue des Kronos 234, 361 (I p. 632. II p. 467f.).
Statue des Apollon (Lykeios) 878, 1052, 1120. Vgl. 1732
— — 984, 1387
— eines Läufers 914
Kopf eines Jünglings (jugendl. Asklepios) 1822
Büste des Attis 1311
Kopf des bärt. Dionysos 69
— des Zeus Ammon 239
— des Asklepios 1334
Porträt des greisen Sophokles 28, 149 (II p. 469), 257, 1046
— des Lysias 842 (II p. 475)
Sog. Aischylos 840 (II p. 475)
Strategenköpfe 262 (II p. 470), 325
Sog. Iulianus Apostata I p. 455 n. 82; n. 833, 834
Grabrelief 977
Relief: Herakles u. die Hesperiden 1880

Relieffiguren einer Kandelaberbasis 1218
Relief: Paris vor Helena 144
Gemälde: Aphrodite, Peitho, Eros 1479
Gemälde: 1468, 1477
Demetrios von Alopeke (?): Faustkämpfer 1350 (I 1 p. 481).

Werke des 4. Jahrhunderts v. Chr.

Grabreliefs 240, 1115, 1135, 1137, 1138 (II p. 478), 1904
Grabvasen 1097, 1098
Votivreliefs 188, 846, 1011, 1016, 1114, 1116, 1117, 1130, 1219, 1897, 1898
Dreifuß-Basis 1191
Reliefs: Horen u. Taugöttinnen 110, 111
Spiegelkapsel: Dionysos, Eros u. Bakchantin 685
— Athena und Gigant 1753 (II p. 482)
— Grieche u. Amazone 1768 q
— sitzender Herakles 1768 r
Eros von Centocelle 183, 947
Kopf der Athena 224
Mädchenstatuen 928, 929, 1554
Weibliche Statue 1553
Mädchenkopf 1632
Statue des Hermes 48
— des Apollon 187
— eines Mädchens (sog. Flora) 873
Jünglingskopf 1337
Kopf des jugendl. Asklepios 1261
Eleusinischer Daimon 808
Sog. Alkibiades 88, 821, 1911
Bärtiges Porträt 401, 899
Statue eines Läufers 913
— des Herakles (kämpfend) 948
— des Hermes (?) 858
Kopf eines Athleten 1382
Hermes oder Heros 1071, 1129 (II p. 478), 1824
Statue des Sophokles 284 (II p. 471), 820, 1180. Vgl. 817
Porträtstatuen: 19 (II p. 466), 28, 328 (II p. 472), 843 (II p. 475), 1819
Büste des Isokrates 1853
Kopf des Aischines 281 (II p. 471), 830
Porträts:
Sokrates 387, 399, 403, 809 bis 811 (II p. 475), 1396
Epikuros 283 (II p. 471), 831 (II p. 475), 1109 (II p. 478)
Metrodoros 831 (II p. 475)
Hermarchos 278 (II p. 471)
Antisthenes 279 (II p. 471), 395 (II p. 473)
Aristoteles 1298
Bärtige Porträtköpfe 389, 397, 398, 1404

Die großen Künstler des 4. Jahrhunderts v. Chr.

Praxiteles:
Apollon Sauroktonos 191, 1852, 1933. Vgl. 1351
Aphrodite von Knidos 193, 310 (I p. 631), 1285, 1300
Einschenkender Satyr 1308
Bärtiger Dionysos 320
Ausruhender Satyr 42 (II p. 467), 875 (II p. 476)
Hermes (Ant. v. Belv.) 48, 142, 1380
Herakles 108, 1920
Jugendlicher Dionysos, Kopf 406, 1229
Jugendlicher Dionysos, Körper 1309
Eubuleus-Inschrift 51
Apollon u. die Musen 263 bis 270 (I p. 631, II p. 470f.), 1067. Vgl. 1068
Aphrodite (Cap. M.) 803
Weibliche Statuette 367
Mädchenkopf 1648
Relief: Kopf einer Moire 1406
Praxitelische Gewandmotive:
Hebe 62
Artemis 366
Athena 1557

Jäger 2. 126
Kore 271
Fortuna 27 (II p. 467)
Hygieia 153
Vgl. 1305 (Hera Lud.), 1917 (Kopf e. Karyatide), 1923 (Kopf einer Göttin)
Skopas:
Meleager 128 (I p. 630, II p. 469), 1383, 1532. Vgl. 1384 (II p. 481)
Herakles 405, 919, 926
Jünglingskopf 99
Hermes 1823a
Asklepios 6
Niobiden 13, 204, 370
Leocharos:
Ganymedes 386 (II p. 473)
Apoll vom Belvedere 157 (I p. 630, II p. 469)
Kopf eines Jünglings 986
— der Artemis (v. Versailles) 1385
Sog. Alexander (Barracco) 1110
Knabentorso 1310
Timotheos:
Leda 804, 1899
Athena 52 (I p. 629), 101
Silanion:
Platon 261 (II p. 470), 388, 404, 828
Epimenides od. Homer 272 (II p. 471), 1131
Sog. Sappho 1882
Sog. Aischylos 840
Euphranor: Vgl. Paris 186, 369, Apollon 254, Triptolemos—Bonus Eventus 911. Vgl. 808 (II p. 475)
Bryaxis:
Sarapis 237 (II p. 470), 1563 1931, 1656. Vgl. 298
Zeus 289 (II p. 471). Vgl. 1561
Poseidon 1919
Heros 770
Statue d. Poseidon 1188
Statuette d. Poseidon 1124
— d. Herakles 1858
Unterteil einer männl. Figur mit Gewand 126 (I p. 630.)
Lysippos:
Apoxyomenos 23 (II p. 466)
Ares (Ludovisi) 1298
Silen mit Dionysoskind 4
Kopf des Poseidon 106
— eines jugendl. Athleten 1380
Marsyas 777
Aphrodite (Venus v. Capua) 1918
Bronzenes Pferd 955
Hündin 1140
Theon von Samos vgl. 338
Antiphilos von Ägypten vgl. II p. 396, n. 1927

Beginn der hellenistischen Zeit: 4.—3. Jahrhundert v. Chr.

Söhne des Praxiteles:
Porträt des Menandros 94 (II p. 468), 1818, 1826. Vgl. 1183 (II p. 480)
Bogenspannender Eros 776
Satyr m. Querflöte 12, 1389, 1390
Mädchen v. Anzio 1352 (II p. 481)
Gruppe v. Satyrn u. Hermaphrodit 1063—1068
Apollon 860
Gruppe des Asklepios u. der Hygieia 115
Werke praxitelischer Richtung:
Statue der Selene 18
Jugendliche Heilgöttin 852 (II p. 477)
Gruppe des Asklepios u. d. Hygieia 203
Statue des Dionysos 321
Statuette der Nike und Kopf der Athena mit dem Gorgoneion als Gesichtsmaske 355, 904
Dionysos als Knabe 1388
Kopf der Ariadne (?) 866
— des Dionysos 880

Werke skopadischer Richtung:
Gruppe des Menelaos u. Patroklos 236
— des Polyphem u. Odysseus 117, 760
Bakchantin 1886
Kopf eines Diadochen 245 (II p. 470
Statue der Psyche 780 (I p. 633)
Eutychides, Schüler des Lysippos:
Tyche von Antiocheia 362 (II p. 473). Vgl. 54
Teisikrates, Enkelschüler des Lysippos:
Basis mit Inschrift 768
Werke lysippischer Richtung:
Statuette der Artemis 67
Statue des Silen 100
Satyr (a. rot. M.) 250, 870
Eros u. Psyche 802 (I p. 633)
Herakles als Knabe 937
Marsyas angelehnt 945
Hängender Marsyas 1925
Bronzene Statue d. Herakles 1005
Kopf eines Diadochen 1347 (II p. 481)
— Alexanders d. Gr. 882 (II p. 476)
Kopf eines kämpfenden Jünglings 1035
— eines Kriegers 1386
— eines jungen Mannes 1279
Werke unbestimmter Richtung:
Sitzende Frau 1059
Sitzende weibl. Gestalt 127 (I p. 630), 1242 (II p. 480f.)
Spielende Mädchen 1041
Kopf der Persephone (?) 37
Jüngling v. Subiaco 1353
Pothos 853
Satyr m. Dionysosknaben a. d. Schulter 384 (II p. 473)
Kolossale Satyrstatue 1531
Fragment der Gruppe einer Entführung 1379
Satyr sein Schwänzchen betrachtend 118, 357
— u. Mädchen 1062
Kopf eines Hermaphroditen 1655
— mit flatternden Haaren 1050
Paniska 1873
Relief: eleusin. Mysterien 1325, 1511
— Apoll u. Muse 847
— Anaximandros 1408 (II p. 482)
Polyeuktos:
Statue des Demosthenes 22 (II p. 466), 280
Porträts:
Theophrastos 1881
Aratos (?) 1914
Statue des Poseidippos 195 (II p. 470)
Statuette des Diogenes 1856
Aisopos 1859
Kallimachos (?) 814 (II p. 475), 1395, 1826
Statue des sog. Zenon 877 (II p. 476)
Sitzender Dichter 196 (II p. 470), 1562
Diadochen 1181, 1189, 1407
Doidalsas von Bithynien:
Kauernde Aphrodite 248 (II p. 470)
Rhodische Kunst:
Sog. Pudicitia 8 (I p. 629)
Fuß der Isis Athenodoria (?) 978 (I p. 633f.)
Alexandrinische Kunst:
Porträt einer Königin 1037 (II p. 477)
Statue des Nil 34
Gefäßträgerin 879
Weiblicher Kopf 1049

3.—2. Jahrhundert v. Chr.

Pergamenische Kunst:
Sterbender Gallier 884
Gallier u. sein Weib 1302
Gallierkopf 98
Kriegertorso 1036 (II p. 477)
Kopf eines Kriegers 235

Kopf eines sterbenden Persers 1354
Kämpfender Perser 372
Gruppe eines Giganten mit zwei Satyrn 922 (II p. 476)
Amazone mit zwei Kriegern 1565 (II p. 482)
Vgl. Sarkophag mit Gigantomachie 209 (II p. 470), Amazonenschlacht 865 und Gallierschlacht 772, 1317
Statue eines Fischers 358 (II p. 473), I p. 462
Statue des hängenden Marsyas 951
Kopf eines Kentauren 925 (II p. 477)
Torso u. Oberkörper zweier Tritonen oder Seekentauren 55, 185 (I p. 630, II p. 470)
Herakles mit dem Löwen 166
Zwei Hunde 147, 148 (II p. 215, 469)
Weibliche Statue 883 (II p. 476)
Löwe und Pferd 944
Weiblicher Kolossalkopf 1128
Männlicher Kolossalkopf 1547
Statue des Asklepios 1015, 1340, 1717
Kopf einer Göttin 1306
Herakles mit Telephos 108
Mosaike des Sosos 793, 1231

Boethos von Chalkedon:
Knabe m. d. Gans 867
Knabe m. Silensmaske 869
— m. Ente 1550
Mädchen m. Vogel 876
Lectus 962
Goldner Schmuck 740, 742

Wahrscheinlich klein-asiatisch:
Statue der schlaf. Ariadne 208
Sitzende Muse 194
Trunkene Alte 778
Sitzende Nymphe 260
Schlafender Hermaphrodit 1362, 1552
Reliefbilder: Ikarios-Rel. 104, Bauer mit Kuh 172, Rätselh. bakch. Darstellung 848, 920, Odysseus u. Diomedes 1400, die delischen Gottheiten 1876
Porträtkopf eines Priesters (?) 216 (II p. 470) [p. 475)
Kopf des Homer (?) 837 (II

Damophon von Messene:
Kopf einer Göttin 787
Kopf eines Satyrn 232
Herme d. Herakles 1545

Porträts:
Sokrates 1884 [1012
Chrysippos 391, 822 (II p. 475),
Karneades (?) 812
Sog. Diogenes 816 (II p. 475)

2.—1. Jahrhundert v. Chr.

Rhodische Kunst:
Laokoon-Gruppe 151 (I p. 630). Vgl. 1899a
Skylla-Gruppe 65
Kentaur bärt. 113, 861, 1125
— jung 168, 862
Kopf des Homer 394, 823 bis 825 (II p. 475)
Fischer 934
Bäuerin 935

Bronzekrater der Eupatoristen

Reliefbilder: [961
Dionysos, Ariadne u. Silen 190, Mauer mit Baum 915, Platane u. Tempel 1017 (II p. 477), Menandros u. die Personifikation der Komoedie 1183 (II p. 480), Eros als Satyrisk 1865, Diogenes u. Alexander d. Gr. 1894, Polyphem u. Eros 1895, Jäger u. Pferd 1895a, Opfer 1896, Prometheus mit dem Adler 1394. Vgl. Fries mit Darstellung der Marsyas-Sage 923, Grabrelief 1142 (II p. 479)

„Neu-attische" Kunst.

Dionysios u. Polykles vgl. 295 (Hera)
Arkesilaos vgl. 179 (Seekentaur u. Nymphe), 1517 (Terrakottagiebel)
Pasiteles vgl. 254 (Apollon), Camillus 957 (I p. 633), sog. esquil. Venus 939 (II p. 476)
Stephanos, Schüler d. Pasiteles, s. unter Augustus
Menelaos, Schüler d. Stephanos, s. unter Tiberius
Apollonios v. Athen, Sohn d. Nestor:
Torso v. Belvedere 124. Vgl. 1839 (Relief, Berggott)
Pontios von Athen:
Rhyton 950
Antiochos od. Metiochos:
Kopie der Athena Parthenos 1304
Statue des Hermes 1372
Votivreliefs 972, 1405
Zylindrisches Marmorwerk 1525
„Neu-attische" Reliefs:
Dionysos m. Satyr u. Silen 253 Geburt d. Dionysos 259. Amphora mit Darst. des Lykurgos-Mythus 333 Vase mit Pan u. Satyr 1159, Kandelaberbasis 1218, Gefäß m. Pan, Korybanten u. Nymphen II p. 243, runde Basis m. Hekate u. Horen 1825, Puteal m. eleusin. Gottheiten 1827, Kalathiskos-Tänzerinnen 1867
Sog. Campana-Reliefs I p. 275, 576; n. 435, 436, 438, 440, 443—445, 1481, 1491, 1502, 1506, 1518, 1670, 1671, 1673 bis 1688, 1779r
Terrakotta-Fries mit Mänaden 1521
Gemälde der aldobrandinischen Hochzeit 416
Umwandelung älterer Typen:
Apollon — Hermes 1375
Athena — Bakchantin 1830
Doryphoros — Krieger 1912
Hera Borghese — Athena 1307 (ebenda erwähnt Hera B. — Hygieia)
Karyatide 1369, 1835
Eros — Thanatos 381
Apollon Sauroktonos — Dionysos 1351
Artemis (Dresden) — Athena 1557 (ebenda erwähnt Athena — Ariadne)
Meleager-Dionysos 1384 (II p. 481).
Bakchantin — Victoria 1886

Archaistische Skulpturen (vgl. 3.—2. Jahrhundert Reliefbilder: 1876).

Zwei Statuen des Apollon 380, 1548
Statue des Priapos 1023
Relief des Kallimachos, Pan u. Nymphen 844
Brunnenmündung mit Götterzug 783
Basis mit Götterzug 1930

Italische Kunst.

Steinzeit (vgl. 1610), **Bronzezeit, erste Eisenzeit (Villanova-Kultur) 9.—7. Jahrhundert v. Chr.** II p. 255ff.

Schachtgräber in Falerii, Monte S. Angelo, Narce, Nepi 1787, 1804 1806, II p. 375, n. 1808

8.—6. Jahrhundert v. Chr.

Gräberfunde aus Rom und Umgebung I p. 555 (Rom), 573 (Albano), n. 1774 (Gabii). Vgl. I p. 592f., II p. 258, n. 481 (Hüttenurnen), 482 (Bucherofiguren)
Grabfunde aus Capena 1605 bis 1608
Grabfund aus Ascoli-Piceno 1609.
— — Novillara 1611
Grabsteine aus Fano und Novillara 1658, 1660
tombe a fossa in Falerii 1788,1789
Grab Bernardini aus Praeneste II p. 259ff., n. 1572—1604
— Barberini aus Praeneste II p. 313f., n. 1766, 1767
Ciste mit Silberbeschlag aus Praeneste 964
Bronzediskos 1570

6.—5. Jahrhundert v. Chr.

Wölfin (?) 983
Falerii, Iunotempel, Tuffskulpturen 1785a—c
— Merkurtempel 1779a—h
— Großer Tempel 1780a—f
Conca, Funde aus dem Tempel der Mater Matuta 1786
Terrakottafriese 976 (II p. 477), 1392 (II p. 482), 1508 (II p. 482), 1514 (II p. 482), 1672, 1786a
Stirnziegel 1009, 1010, 1509, 1785u
Akroterien 1510
Ziegelplatte I p. 592
Amphora aus Bronze 1747
Sturmhaube und Helm 1726, 1731
Bronzereliefs 1778b, c, d
Umbrische Bronzen 1775
Votivstatuetten 1777f
Aschenschaufel (venetische Industrie?) 1569
Unteritalische Amphora 513
Sizilisches (?) Votivrelief 1204

4.—3. Jahrhundert v. Chr.

Köpfe aus Terrakotta (Palaestrina) 1515
Cisten aus Palaestrina I p. 358, n. 704, 1519, 1741—1744, 1752 (ficoronische), 1768a, b, c, m, n, o, 1769a, b, d, e, h, l, 1770e, f, p.
Spiegel mit lateinischer Inschrift 1739 (graviert von Vibius Philippus)
Bronzehelm 682
Unteritalische Vasen (Krater 508, 510, Krug 533, Amphora und zwei Schüsseln mit aufgemalten Figuren 590, 1696, Apulische Amphoren 492, 506, 512, 514, Krater aus Paestum 509), aus Falerii 1795h, 1803a
Unteritalisches (?) Relieffragment mit Reitern 1113
Aes rude, signatum und grave 1704, 1705
Falerii, Terrakotten aus dem Apollotempel 1784
— Terrakotten aus dem großen Tempel 1780g—k
— Terrakotten aus dem kleinen Tempel 1781b
— Malereien aus dem Iunotempel 1785k
Jünglingskopf (Terrakotta) aus Antemnae 1785r
Tuffstatuen sitzender Frauen 1776
Faliskische Vasen 1794i, k. 1799a b, c, d, f—k, 1801d, II p. 378

3. Jahrhundert v. Chr.

Fries mit dionysischem Zuge 159
Statue des Dionysos aus Bronze (campanisch?) 1349
Bronzestatuetten zweier gallischer Krieger 1724

Falerii, Funde aus dem Merkurtempel 1779i—p
— Terrakottastatue d. Andromeda 1782a
Oskischer Panzer 1751
Pferdegeschirr 1736
Stirnziegel aus Palaestrina 1512
Weißbemalte Schalen (vermutlich aus Latium) 565
Calenerschalen 566, 662, 663, 1691, 1800d
Reliefvasen 567, 1800c, 1802

3.—2. Jahrhundert v. Chr.

Kopf der Medusa, Werk eines C. Ovius 1760
Terrakotten aus Praeneste 1768e bis l [u, v.
Toilettegerät aus Praeneste 1768s,
Schmuck aus Praeneste 1768p, x
Knochenreliefs aus Praeneste 1768w
Falerii, Funde aus dem Merkurtempel 1779q, r

1. Jahrhundert v. Chr. und später.

Aretinische Gefäße 561
Möbelverzierungen aus Knochen 1777e

Etruskische Kunst.

9.—7. Jahrhundert v. Chr. Sog. erste Eisenzeit.

Gefäße 603, 610, 629, 635, 665, 669

8.—6. Jahrhundert v. Chr.

Funde aus Veji II p. 271
Schmuck aus Narce 1805

Mitte oder 2. Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr.

Grabfund Regulini-Galassi aus Cerveteri:
Gold 708—710, 716—722
Silber 705—707, 711—715
Bronze 606, 624, 628, 630, 632, 683, 694, 746
Elfenbein 751, 753. Vgl. 754
Buccherostatuetten 659
Ungefirnißte Tonkanne aus Chiusi 1571
Buccherogefäße 1690, 1791, II p. 376f.

6. Jahrhundert bis zum Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr.

Antefixe und Simen 437
Goldenes Ohrgehänge 731
Terrakottasarkophag aus Cerveteri 1773
Dreifuß 620, 626
Bronzebeschläge 747, 1777c, d
Kohlenbecken 625, 703
Krater 598
Spitzamphora 701
Buccherogefäße 557, 558, 1794b, 1796d, 1798, II p. 378
Ionische Kunst in Etrurien u. ihr Einfluß auf die etruskische 470, I p. 351, 354, 356, n. 626, 746f., II p. 258, n. 1593, 1600, 1671, 1773

5. Jahrhundert v. Chr.

Krieger aus Todi 693 [1496
Bronzestatuette eines Mädchens
Bronzegruppe eines Pflügers 1723
Weiblicher Kopf aus Terrakotta 1507
Grabcippen 1078, 1079 (II p. 478),
Kandelaber 602, 605, 622
Leuchter 591, 595—597, 599
Thymiaterien 594, 623, 664, 672
Cistenfüße 667
Helm 614
Schilde 600. 619. 674. 1745

4.—3. Jahrhundert v. Chr.

Bronzestatuette eines Knaben 681, 702
Porträtköpfe aus Terrakotta und Nenfro I p. 272f.
Wandgemälde (Kopien) 523
Spiegelkapsel 685. 1777a
Spiegel 639, 640, 642—644, 684, 686, 691, 692, 698, 1768t, 1769c, f, g, i, k, m, 1770a bis d, g, h, k—o, r—z, 1807 a, d, f
Kandelaber 636
Bronzekanne 601
Patera 687, 690
Rüstungen 612, 613
Stamnos 588
Hydria 589
Fund aus Todi 1771

3.—2. Jahrhundert v. Chr.

Weiblicher Kopf aus Orvieto 1077
— — aus Bolsena 1076
— — 422
Kolossaler Medusenkopf 427
Statuette einer sitzenden Frau 430
Zwei Pferdeköpfe 420
Sarkophage 417, 418, 421, 428
Sarkophag aus Terrakotta (Adonis) 442
Urnen aus Alabaster, Marmor u. Sandstein 423, 425, 426, 1868 bis 1871
Aschenkisten aus Ton 1630-1635—1637, 1642—1644
Fries mit Ranken, Köpfen und Eroten aus Ton 434
Bronzestatuette 638
Gold- und Silbergefäße 676
Bronzeciste mit Reliefs 700
Bronzekannen 601, 604
Bronzeflaschen 678
Aes grave 1705
Schale 583

2.—1. Jahrhundert v. Chr.

Bruchstücke von Statuen 441
Steinerne Sarkophage 1772
Sarkophagdeckel mit gelagerten Figuren 419, 432, 433
Goldene Kapseln 725, 741
Halsgehänge 726

Römische Kunst.

7.—5. Jahrhundert v. Chr.

Funde aus den Nekropolen vom Esquilin u. Quirinal I p. 555, 573. Vgl. I p. 592f.
Stirnziegel 1009, 1010
Ziegelplatte mit Ornament I p. 592

4. Jahrhundert v. Chr.

Aes signatum (mit der Aufschrift Romanom) 1704

3.—2. Jahrhundert v. Chr.

Columna rostrata 890
Relief des Mettius Curtius 896
Fragmente einer Giebelgruppe aus Ton 1007
Tonaltäre mit Lampen I p. 594f.
Wandmalerei 967
Sarkophag des L. Cornelius Scipio Barbatus 125 (I p. 629, II p. 468)
Porträtkopf des sog. Ennius I p. 78f. (II p. 468)
— — — Brutus 953 (II p. 477)
Porträtkopf des sog. Sulla 87 (II p. 468)
Grabmal der Tibicines I p. 590f. n. 1039
Altar des Verminus 1053

Inschrift des Mummius 130 (I p. 630)
Basis einer Statue der Cornelia, Mutter der Gracchen 768
Travertinplatte mit Inschrift auf die Via Caecilia bezüglich 1254

2.—1. Jahrhundert v. Chr.

Tönerne Urnen mit Inschriften 1697

Zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. (Übergang von der Republik zum Kaisertum).

Statue einer Römerin 785 (II p. 474)
Bildnisgruppe eines Ehepaares 230 (I p. 631, II p. 470)
Porträtköpfe 21 (II p. 466), 1913, 39, 68 (II p. 468), 95, 96 (II p. 468), 105, 898, 1319, 1448, 1819
Porträt des Cicero 116 (II p. 468), 835 (? II p. 475)
— des Caesar 66
— des Octavianus 218 (II p. 470)
Grabreliefs 53, 61, 63 (II p. 468)
Grab-Aedicula 1481
Odyssee-Landschaften 414
Wandmalereien mit Darstellungen italischer Mythen 1451 bis 1454
Bronzeplatte mit Inschrift 999
Marmorplatte vom Grabe der Atistia, der Frau des Bäckers Eurysaces 1259
Schleudergeschosse 1727
Bleitafel mit Liebesverwünschung 1706

Zeit der iulisch-claudischen Dynastie.

Augustus (30 v. Chr.—14 n. Chr.): Statuen 5 (I p. 629, II p. 466), 304, 313, 1528; Büsten u. Köpfe 85 (II p. 468), 217, 409, I p. 452 (II p. 474), n. 1165
C. Caesar 5, I p. 452 n. 11, n. 1134, 1916
Drusus d. Ä. I p. 452 n. 7 (II p. 474); n. 1171 (?)
Antonia, Gemahlin Drusus' des Ä. I p. 452 n. 8
Adorantin aus Otricoli 241
Knabe aus d. iul. Geschlechte 383
Sog. Brutus (Vergil, M. Agrippa Postumus ?) 872 (II p. 476), 1133, 1441
Porträtköpfchen einer Römerin 1047
Knabenbüste 1132
Kolossalkopf eines Römers 1828
Ara Pacis Augustae 152, 1276, 1523
Altar des Augustus 155
Altäre der Lares Augusti 901, 1040, 1265
Typus des Mars Ultor 759 (I p. 632f., II p. 473f.)
Panzerstatuen 212 (I p. 630), 1166
Pigna des P. Cincius Salvius 120
Tabula Iliaca u. Schild des Achilleus von Theodoros 799—801 (II p. 474)
Relief aus Palombino (Herakles, Thiasos usw.) 1850
Statue des Stephanos, eines Schülers des Pasiteles 1846. Vgl. 1022
Rechteckiges Marmorwerk 238 (I p. 631)
Wagen der Demeter 319
Marmorner Krater 784
Wasserbecken 933
Ornamentale Bekrönungen 1061
Basis der Pietas 1210
Marmorgebälk 1263

Altar des Herakles 1465
Stuckreliefs u. Wandmalereien aus dem Farnesina-Hause 1327—1332, 1356, 1451 bis 1454, 1460—1462, 1464, 1467—1475, 1477 bis 1479 (II p. 482)
Landschaft 1893
Pfeiler mit Inschrift (Bericht über die ludi saeculares) 1266 (II p. 481)
Fasti Praenestini 1323
Tiberius (14—37 n. Chr.) Statuen 84, 90 (II p. 468), 1167; Köpfe 83, I p. 452 n. 4 (II p. 474)
Germanicus (?) I p. 452 n. 5; n. 1155, 1171
Agrippina, Gemahlin des Germanicus I p. 452 n. 10 (II p. 474)
Behälter ihrer Aschenurne 889
Drusus d. j. (?) 1155, 1420
Kopf eines Claudiers 1157 (II p. 479)
Ptolemaios, Sohn Jubas II. 25, 1829
Gruppe des Menelaos, eines Schülers des Stephanos 1314
Caligula (37—41 n. Chr.) 1420 (?)
Drusus, Bruder des Caligula 1420 (?)
Drusilla, Schwester des Caligula 1174
Reste der Schiffe auf dem See von Nemi 1522
Claudius (41—54 n. Chr.), Statuen 299 (II p. 471), 1169; Büsten u. Köpfe 7, 40, 300
Octavia, Tochter des Claudius 1168 (?)
Relief mit einer Darstellung der Gottheiten etruskischer Städte 1173
Ara des Manlius 1177
Aschengefäß der Livilla, der Tochter des Germanicus 213
Nero (54—68 n. Chr.). Köpfe 215, 410, I p. 452 n. 16, n. 1427 (II p. 482)
Cn. Domitius Corbulo 826 (II p. 475)
L. Cornelius Pusio 1348
Würfelförmige Basis 1555

Fragmente einer Bronzestatue 637
Historisches Relief, Prozession vor einem Tempel 1146, 1412
Fragmente eines histor. Reliefs 1444
Relieffragmente mit Camilli 1221 1439
Grab des C. Sulpicius Platorinus u. seiner Familie 1449, 1524
Weibliche Gewandstatue 373
Weiblicher Porträtkopf 1828
Grabrelief des Q. Lollius Alcamenes 1862
Aschenkiste 1162
Hera Ludovisi 1305
Kopf einer Göttin 1923
Köpfchen aus Email 1008
Kopf einer Karyatide 1369
Wandmalerei, Orpheus u. Eurydike 1237
Lager 962
Sänfte 963
Inschriften aus dem bustum Caesarum auf dem Marsfelde 213
Provinzielle Kunst: Grab des C. Lusius Storax 1526

Otho (69 n. Chr.)

I p. 453 n. 19

Vitellius (69 n. Chr.)

I p. 453 n. 20

Zeit der flavischen Dynastie.

Vespasianus (69—79 n. Chr.)
Köpfe I p. 453 n. 21; n. 1430 (II p. 482), 1654 (?)
Meilensäule I p. 409
Titus (79—81 n. Chr.). Statue 10 (II p. 466)
Iulia, Tochter des Titus (?) 36. I p. 453 n. 23 (II p. 475), n. 1316
Militärdiplom II p. 214
Domitianus (81—96 n. Chr.) Büste 1048 (II p. 478), Kopf 47
Domitia, Gattin des Domitianus I p. 453 n. 25 (II p. 475)
„Trofei di Mario" I p. 409f.
Statue des Nil 34. Vgl. 1476

Skulpturen aus dem Grabe der Haterier 1192, 1194—1196 (II p. 480), 1198, 1199
Fragmente eines historischen Reliefs 1418
Flavische Porträtbüste 31 (II p. 467)
Mädchenstatue 1554
Büste eines Isispriesters 827
— eines Barbaren 1926
Sarkophagdeckel in Form einer Kline 1270 (II p. 481)
Grabara eines Kriegsbaumeisters 57
— zweier Messerschmiede 58
— des T. Statilius Aper 773
— des Schusters C. Iulius Helius 918 (II p. 476)
— des Q. Sulpicius Maximus 938
— des Q. Caecilius Ferox 1906
— mit Darstellung des Raubes der Proserpina 1657
Grabmonument der Atia Iucunda 1456
Panzerstatue 182
Untersatz aus Marmor 1476
Flußgott (Marforio) 756
Bärtiger Hermes 1201
Reliefbilder:
Perseus u. Andromeda 806, Endymion 807, Daidalos u. Ikaros 1879
Bronzene Kasserole 1663
Inschrift aus dem bustum Caesarum auf dem Marsfelde 213

Nerva (96—98 n. Chr.)

Statue 297 (II p. 471)
Meilensäule I p. 409

Trajan (98—117 n. Chr.)

Büsten 17. I p. 453 n. 27; Kopf 131 (I p. 630)
M. Ulpius Traianus, Vater des Kaisers I p. 455 n. 80
Plotina, Gemahlin des Kaisers 302 (II p. 471), I p. 453 n. 28 (II p. 475)
Marciana, Schwester des Kaisers, oder deren Tochter Matidia I p. 453 n. 29, 30 (II p. 475)
Theon von Smyrna 819
Dacier 3, 41, 46
Abbozzierter Barbar 1222.
Fragmente historischer Reliefs vom Trajansforum 1529
Drei ornamentale Friesfragmente vom Forum 1148 bis 1150
Abgüsse der Reliefs an der Traians-Säule II p. 54
Statue des Iulius Caesar (?) 885 (II p. 476)
Torso einer Statue der Dea Roma 71 (I p. 629)
Fragmente einer Bronzestatue des Neptun 658
Kopf des Mars 1107

Giebelgruppe 1054—1058
Relief mit zwei Faustkämpfern 1145
Traianische männliche Porträtbüste 33, 102
Traianische weibliche Porträtbüste 76 (II p. 468)
Grabara d. Petronia Musa 1534
Bronzetafeln mit Inschriften 1322, II p. 214

Hadrian (117—138 n. Chr.)

Büste I p. 453 n. 31, 32; n. 1641 (?); Kopf 292 (II p. 471)
Sabina, Gemahlin des Kaisers I p. 453 n. 33; n. 1413, 1415
Aelius Verus Caesar I p. 453 n. 34
Antinous 289 (II p. 471), 294, 1152, 1872. Vgl. 286, 287, 306, 307, 874 (II p. 476)
Porträtbüste, ausgef. von Zenas (von Aphrodisias ?) I p. 453 n. 49
Historische Reliefs 894, 897, 990
Fragmente historischer Reliefs 1178, 1186, 1187
Funde aus der Villa des Kaisers bei Tivoli:
Satyr aus rotem Marmor 250, 870
Hermenbüsten 286, 287
Hermes (?) 858
Kentauren des Aristeas u. Papias 861, 862
Mädchen (sog. Flora) 873
Ausruhender Satyr 875
Gefäße mit Relief 181, 1324
Die barberinischen Kandelaber 206, 207
Ägyptisierende Telamone 306, 307
Harpokrates 855 (II p. 476)
Gefäßträgerin 879
Ägyptisierendes Gefäß I p. 414
Ephesische Artemis 337
Friesfragmente mit jagenden Eroten I p. 39
Maske der Kybele 917
Mosaikbilder I p. 158ff.; n. 164, 165. 412, 793
Zwei Pfauen vom Mausoleum des Hadrian 121, 122
Statue des Attis 1236 (II p. 480)
Büste des Attis 1311
— der Demeter 1303
Kopf einer Vestalin 1360
Porträtkopf in Relief 1849
Fragment eines Brunnenreliefs 376
Votivrelief (an Hygieia od. Salus) 845
Altar des Silvanus 1463 (II p. 482)
Relief mit Darstellung der Sacra Via aus dem Grabe der Haterier 1193
Sarkophage:
Selene u. Endymion 795, Orestes-Mythus 1207, Girlanden u. Gorgoneia 1208, Untergang d. Niobiden 1209, Girlanden u. Masken 1455, Hochzeit des Peleus u. der Thetis 1887
Gorgoneia, angebl. vom Tempel der Venus u. Roma 11, 14, 30, 35
Säulenscheiben mit Inschrift 1224—1227

Zeit der antoninischen Dynastie.

Antoninus Pius (138—161 n. Chr.): Statue 114, 1318; Büsten u. Köpfe I p. 453 n. 35; n. 1417, 1421, 1535,
Faustina d. ä. 290 (II p. 471), I p. 453 n. 36
Relief, Getreideverteilung 1875
Reliefs, Provinzen, wahrscheinlich vom Tempel des Hadrian 888
Reste der Ustrina Antoninorum 1527

Mosaiken und Wandmalerei aus der Villa bei Tor Marancio I p. 1; n. 343—350, 352
Porträt des Q. Hortensius 1851
Grabstatue eines Knaben 1633
Fries, Gigantomachie 138 (II p. 469), 1013, 1014 (II p. 477), 1211
Votivrelief (an Artemis) 1536
Reliefs im Pal. Spada 1810 bis 1817
Sarkophage mit Skeletten 968, 969
Marcus Aurelius (161—180 n. Chr.): Statue I p. 408; Büsten u. Köpfe 219, I p. 453 n. 37 (II p. 475), 38, n. 1419
Faustina d. j. I p. 453 n. 39 (II p. 475), n. 1416 (? II p. 482)
Lucius Verus 43. 212. 308. I p. 453 n. 41 (II p. 475)
Lucilla, Gattin des Lucius Verus 789, 1416, (? II p. 482)
Venus mit Porträtkopf 139
Aelius Aristides 413, 813 (? II p. 475)
Sockel der Antoninus-Pius-Säule 123
Reliefs, die puellae Faustinianae 1841, 1842
Drei historische Reliefs 891 bis 893 (II p. 476)
Karyatiden des Herodes Atticus 16, 1830, 1915, 1917
Sarkophag mit Darstellung des Alkestis-Mythus 119

Antoninischer Eklektizismus 167, 169, 790, 791
Statue der Iuno Sospita 301 (II p. 471)
— des Semo Sancus 351
— eines Jägers 856
— einer sitzenden Dame 805 (II p. 474)
Oberkörper einer Vestalin 1357
— des Äisopos 1859
Büste eines jungen Barbaren 829 (II p. 475)
Porträtkopf eines Mädchens 1447
Relief mit Brustbildern von vier Gottheiten aus dem Grabe der Haterier 1197
Brunnenreliefs 178, 1144, 1147
Sarkophag, Untergang der Niobiden 382 (II p. 473)
Mosaike 997, 998
Wandmalereien, Raub d. Proserpina u. Tragödienszene 1238, 1239 (II p. 480).

Commodus (180—192 n. Chr.) Büsten u. Köpfe 2, 220 (II p. 470), I p. 453 n. 43 (II p. 475), 930 (II p. 477)
Zwei Tritone od. Seekentauren 931, 932
Kopie der Hera Borghese 1249
— des einschenkenden Satyrn 1308
— des flötenden Marsyas 1564
Weibliche Statue 1277
Relief, Urteil des Paris 1321
Sarkophage:
Herakles, Omphale u. Thiasos 140, Meleagersage u. Straußenjagd 895, Dionysos u. Ariadne 1200, Mythus des Adonis und des Oidipus 1202, Hippolytos u. Phaidra 1203, Triumph des Dionysos 1206, Eheschließung u. Dioskuren 1271, Taten des Herakles 1541, 1542, Deckel m. Ankunft d. Amazonen in Troja 1543, Deckel m. Geburtssage des Apollon u. der Artemis 1546
Mosaik 996
Ehreninschrift des L. Iulius Vehilius Gratus Iulianus 1255

Pertinax (192—193 n. Chr.)
305 (?), I p. 453 n. 45

Pescennius Niger (193—194 n. Chr.)

I p. 453 n. 48

Clodius Albinus (193—197 n. Chr)

182, 1410 (?)

Septimius Severus (193—211 n. Chr.)

407, I p. 454 n. 51
Iulia Domna 303, I p. 454 n. 52, 1652
Büste einer Dame 781
Porträts von Vestalinnen 1243, 1358, 1359, 1361
Angebl. Otho 214 (II p. 470)
Die Mehrzahl von den Grabsteinen der equites singulares I p. 37f.
Pfeilerfüllung 1190
Tensa capitolina 966
Forma urbis Romae 941
Pfeiler mit Inschrift, Bericht über die ludi saeculares 1266

Reliefbüste aus Palmyra 1123

Caracalla (211—217 n. Chr.)

als Knabe 1423, 1425; als Erwachsener 221, I p. 454 n. 53; n. 426, 1647
Herme des Asklepiades 818
Bronzefragmente vom Pons Aurelius 1345, 1499
Basis dem Iuppiter Sol Serapis geweiht 871
Votivrelief 49
Die Heroinen von Tor Marancio 415
Helm 641
Militärdiplom II p. 214

Opellius Macrinus (217—218 n. Chr.)

202

Alexander Severus (222—235 n. Chr.)

1422 (?).
Iulia Maesa, seine Großmutter I p. 454 n. 59
Iulia Mamaea, seine Mutter I p. 453 n. 47 (II p. 475); n. 1651
Militärdiplom II p. 214

Maximinus Thrax (235—238 n. Chr.)

I p. 454 n. 62 (II p. 475)
Sein Sohn Maximus I p. 454 n. 63 (II p. 475)
Tragischer Schauspieler 836 (II p. 475)
Aedicula geweiht dem Aglibolos u. Malachbelos 988

Pupienus (238 n. Chr.)

20, I p. 454 n. 66 (II p. 475)

Caelius Balbinus (238 n. Chr.)

408

Gordianus I (238 n. Chr.)

I p. 454 n. 64 (? II p. 475)

Gordianus II (238 n. Chr.)

I p. 454 n. 65

Gordianus III (238—244 n. Chr.)

1428 (II p. 482)

Philippus Arabs (244—259 n. Chr.)

44 (II p. 467)
Philippus d. J. 228 (?), I p. 455 n. 69 (?)

Traianus Decius (249—251 n. Chr.)

I p. 455 n. 70 (II p. 475)
Bronzeblech mit Münzporträts des Tr. D., seiner Gattin Etruscilla u. seines Sohnes Herennius 1761

Hostilianus (251 n. Chr.)

I p. 455 n. 72

C. Vibius Trebonianus Gallus (251—253 n. Chr.)

673 (? II p. 473)

Gallienus (253—268 n. Chr.)

1414 (II p. 482)

Werke des 3. Jahrhunderts n. Chr.

Statue eines Togatus 1280
Büste eines Knaben mit der Toga 1634
Statue eines Togatus II p. 397
Kopf eines Römers 796
Mithrasgruppe 1659
Sarkophage:
Szenen aus dem Leben des Achill 774, Darstellung eines Hafens 132, Achill u. Penthesileia 141, Ehepaar und Nebenpersonen 146, 150, Hadestür u. Genien 985, Sark. eines Beamten der Annona 1273 (II p. 481) Prometheus-Sarkophag 792, kolossaler Sarkophag mit Barbarenschlacht 1320, Kalydonische Eberjagd 916
Relief mit Gladiatorenkämpfen 1060
Altar der Mater magna u. des Attis 1901, 1902
Spottkruzifix 1669

Constantin d. Gr. (324—337 n. Chr.)

Statue I p. 411; Kopf n. 887 (II p. 476)
Sein Sohn Constantinus I p. 411
Sein Sohn Constans 959, 960(?)
Sarkophag seiner Mutter Helena 312 (II p. 472)
— seiner Tochter Constantia 309 (I p. 631. II p. 471)
Zwei Magistrate 909, 910 (II p. 476)
Bronzeblech mit Eheschließung 1626
Mosaike aus der Basilika des Iunius Bassus 991, 992
Athletenmosaik aus den Caracalla-Thermen II p. 1; n. 1240
Gladiatoren-Mosaik in Villa Borghese II p. 230ff.

Valentinianus (364—375 n. Chr.)

I p. 456 n. 83 (II p. 475); n. 1345 (?)

Valens (364—378 n. Chr.)

1345 (?) Fluchtafel I p. 578

Ende des 4. Jahrhunderts n. Chr.

Marmorwerk mit sieben Nischen 1274

5. Jahrhundert n. Chr.

Vase aus grauem Marmor mit christlichen Reliefs 1668

5.—6. Jahrhundert n. Chr.

Zwei Schmucksachen in Form von Adlern 993, 994
Funde aus den Nekropolen von Nocera Umbra u. Castel Trosino II p. 221

Porträt einer vornehmen Dame aus der Zeit der Amalasvintha 902

9. Jahrhundert n. Chr.

Elfenbeinkästchen 1667

10. Jahrhundert n. Chr.

Hängelampe aus Blei 1665

Peterspfennig II p. 221

12. Jahrhundert n. Chr.

Bild Christi aus Email 1664

Druck von B. G. Teubner in Dresden.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Psychologie der Kunst. Eine Darstellung ihrer Grundzüge. Von **R. Müller-Freienfels.** In 2 Bänden. Bd. I: Die Psychologie des Kunstgenießens und des Kunstschaffens. Bd. II: Die Formen des Kunstwerks und die Psychologie der Wertung. Geh. je ℳ 4.40. In einem Band geb. ℳ 10.—

Dieses Werk behandelt die Fragen der Kunsttheorie vom Standpunkte der modernen Psychologie und — soweit es angängig ist — der Psychophysiologie. Darum ist mehr als anderswo die ganze Mannigfaltigkeit und Kompliziertheit des ästhetischen Lebens herangezogen worden, und es sind vor allem auch die individuellen Verschiedenheiten eingehend behandelt. Stärker als je sonst ist der Zusammenhang mit den übrigen Lebensgebieten betont und damit durchweg der modernen biologischen Denkweise Rechenschaft getragen worden. Dabei gehen die Beispiele und Anwendungen vor allem auf die künstlerischen Interessen gerade der Gegenwart und deren brennendste Fragen ein.

Die Renaissance in Florenz und Rom. Acht Vorträge von **Karl Brandi.** 3. Auflage. Geh. ℳ 5.—, geb. ℳ 6.—

„... Im engsten Raum stellt sich die gewaltigste Zeit dar, mit einer Kraft und Gedrungenheit, Schönheit und Kürze des Ausdrucks, die klassisch ist. Gerade was das größere Publikum erlangen will und soll, kann es daraus gewinnen, ohne doch mit oberflächlichem Halbkennen überladen zu werden. Den tiefer Dringenden gibt das schöne Werk den Genuß einer nochmaligen kurzen, knappen Zusammenfassung; als habe man lange in einer fernen, großartigen Welt gelebt, ganz von ihrem Sein und Wesen erfüllt, müsse nun Abschied nehmen und sehe sie noch einmal mit einem Schlage vor sich, groß, kühn, farbenreich und nahe und ins Gedächtnis unwandelbar eingegraben, indes man sich wieder der eigenen Zeit zuwendet und weiterwandert." (Die Nation.)

Die Natur in der Kunst. Von **Felix Rosen.** Studien eines Naturforschers zur Geschichte der Malerei. Mit 120 Abbildungen nach Zeichnungen von Erwin Süß und Photographien des Verfassers. Geb. ℳ 12.—

„... Felix Rosen hat eine äußerst interessante Darstellung der gesamten italienischen Trecento und Quattrocento wie der altniederländischen Kunst unter dem Gesichtspunkt der Naturschilderung gegeben. Wie die Mächte des zeugenden Lebens der Erde begriffen und wiedergegeben sind, wie die Erfassung der natürlichen Formen der Landschaft, Wege, Felsen, Blumen, Bäume immer bestimmter wird, wie das Gefühl der Einheit alles Lebendigen wächst und auch der Mensch nicht mehr eine Ausnahme, sondern ein Teil dieses bewegten Naturlebens wird — das sind Rosens Hauptgesichtspunkte. Seine umfassende Bildung als Historiker setzt ihn in den Stand, statt einzelner Beobachtungen eine Gesamtdarstellung der Epochen zu geben. 120 fein ausgewählte Abbildungen, in denen gern Ausschnitte aus Bildern den Photographien nach der Natur gegenübergestellt werden, unterstützen Rosens Worte in oft ganz verblüffender Weise." (Deutsche Monatsschr. f. d. ges. Leben d. Gegenwart.)

Elementargesetze der bildenden Kunst. Grundlagen einer praktischen Ästhetik von **Hans Cornelius.** 2. Auflage. Mit 245 Abbildungen und 13 Tafeln. Geh. ℳ 7.—, geb. ℳ 8.—

„Es gibt kein Buch, in dem die elementarsten Gesetze künstlerischer Raumgestaltung so klar und anschaulich dargelegt, so überzeugend aus der einfachen Forderung einer Befriedigung des Auges abgeleitet wären. Wir haben hier zum ersten Male eine zusammenfassende, an zahlreichen einfachen Beispielen erläuterte Darstellung der wesentlichsten Bedingungen erhalten, von denen namentlich die plastische Gestaltung in Architektur, Plastik und Kunstgewerbe allemal abhängt. Würde das Buch in den weitesten Kreisen verbreitet — man könnte von ihm einen wesentlichen Beitrag zur Gesundung der modernen Kunstverhältnisse erwarten." (Zeitschrift für Ästhetik.)

Cicero im Wandel der Jahrhunderte. Von **Thaddaeus Zielinski.** 3. Auflage. Geh. ca. ℳ 7.—, geb. ca. ℳ 8.—

„Keine andere Persönlichkeit der Vergangenheit hätte sich in gleichem Maße zu einer derartigen Behandlung geeignet wie Cicero, der durch die Vielseitigkeit seiner Interessen und Schriften in allen Epochen der Geschichte Anregung bot. So gibt die Spiegelung Ciceros in der Auffassung und dem Schrifttum großer, einen Wandel der Zeit heraufführender Männer einen wertvollen Beitrag für die Beurteilung dieser und des geistigen Verständnisses ihrer Zeitgenossen und damit ein bedeutungsvolles Stück Kulturgeschichte." (Berliner Philologische Wochenschrift.)

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Die Anschauungen vom Wesen des Griechentums. Von **G. Billeter.** Geh. ℳ 12.—, geb. ℳ 13.—

„Der glückliche Finder des sog. ‚Urmeister' legt hier das Ergebnis jahrelangen unermüdlichen Suchens vor: ein unschätzbares Dokumentenbuch für die Auffassungen des Hellenentums. Das Namenregister allein schon beweist, mit welchem Spürereifer der Verfasser den wechselnden und doch im Kern selten veränderten Eindrücken nachgegangen ist, die die genialste der Nationen bei ihren fleißigsten Kindern hinterließ; denn die Deutschen stehen naturgemäß voran. Eine klare Disposition und ein ausgezeichnetes Schlagwortregister erhöhen die Brauchbarkeit dieser Geschichte vom Mantel Helenas. Da schließlich doch die Anschauungen am Wesen des Griechentums noch stärker auf die Entwicklung der Kultur eingewirkt haben als die Taten und Werke der Hellenen, so ist damit für eines der wichtigsten Kapitel der Weltgeschichte die feste Grundlage gegeben." **(Deutsche Rundschau.)**

Geschichte der Autobiographie. Von **Georg Misch.** I. Band: Das Altertum. Geh. ℳ 8.—, geb. ℳ 10.—. [II. u. III. Band: (Mittelalter—Neuzeit) in Vorbereitung.]

„Die vornehmsten Werke der wissenschaftlichen Literatur sind die, welche keiner Spezialwissenschaft angehören, und von denen doch die verschiedensten Fachgelehrten urteilen müssen, daß sie ihnen neue Lichter aufstecken. Nicht jedes Jahr bringt ein solches Buch; hier ist eins. Damit ist hier Lobes genug gesagt. Der Philologe wird sich des Fortschritts freuen, den das Verständnis der Werke notwendig machen muß, wenn sie als Teil der Weltliteratur betrachtet werden. Und das ist hier nicht einmal die Hauptsache, sondern jene philosophische Betrachtung des Menschen und seiner Geistesgeschichte, die Misch aus der Schule Wilhelm Diltheys mitbringt, dem das Buch mit vollem Rechte gewidmet ist." **(U. v. Wilamowitz-Moellendorff in der Internationalen Wochenschrift.)**

Charakterköpfe aus der antiken Literatur. Von **Eduard Schwartz.** I. Reihe: 1. Hesiod und Pindar; 2. Thukydides und Euripidis; 3. Sokrates und Plato; 4. Polybios und Poseidonios; 5. Cicero. 4. Auflage. 8. 1912. — II. Reihe; 1. Diogenes der Hund und Krates der Kyniker; 2. Epikur; 3. Theokrit; 4. Eratosthenes; 5. Paulus. 2. Auflage. gr. 8. 1911. Geh. je ℳ 2.20, geb. je ℳ 2.80.

„Die Vorträge enthalten vermöge einer ganz ungewöhnlichen Einsicht in das Staats- und Geistesleben der Griechen, vermöge einer seelischen Feinfühligkeit in der Interpretation, wie sie etwa Burkhardt besessen hat, historisch-psychologische Analysen von großem Reiz und stellenweise erhabener Wirkung . . . Die Verinnerlichung, die Schwartz auf diese Weise seinen Gestalten zu geben versteht, ist m. W. bisher nicht erreicht, und die gedankenschwere Kraft seiner Sprache tritt dabei so frei, ungesucht und einfach daher, daß man oft kaum weiß, ob der Ernst des Ausdrucks oder die Tiefe des Gedankens höhere Bewunderung verdient . . . ." **(Jahresbericht über das höhere Schulwesen.)**

„. . . Die Charakterbilder von Schwartz möchte ich den Gymnasiallehrern lebhaft empfehlen, weil sie einen Begriff geben von Umfang, Aufgaben und Zielen der Literaturgeschichte, wie sie sich aus der Vertiefung der Forschung ergeben . . Die frisch und lebhaft gehaltenen Vorträge sind der reife Ertrag vielseitiger Forschung. In einer Fülle von Problemen und Streitfragen nimmt der Verfasser stillschweigend Stellung. Man spürt, daß er überall aus dem vollen schöpft und seine wohlerwogenen Gründe hat, auch wo man seine Ansicht nicht teilt." **(Monatschrift für höhere Schulen.)**

Das moderne Italien. Geschichte der letzten 150 Jahre. Von **Pietro Orsi.** Übersetzt von F. Goetz. Geh. ℳ 5.60, in Leinwand geb. ℳ 6.40.

„Auf streng wissenschaftlicher Grundlage ist hier das gesamte gedruckt vorliegende Material für die politische Geschichte Italiens in den letzten anderthalb Jahrhunderten zu einem organischen Ganzen verarbeitet. Das Schlußkapitel bietet dann in großen Zügen einen Überblick über die Haupterscheinungen auf den Gebieten von Kunst und Wissenschaft. Das ganze Buch zeichnet sich dadurch aus, daß, um eine trockene Aufzählung der Daten und Ereignisse zu vermeiden, in äußerst geschickter Weise Auszüge aus politisch wichtigen Gedichten, Parlamentsreden und ähnlichem in die Darstellung eingeflochten sind." **(Deutsche Literaturzeitung.)**

Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance. Von **Eduard Norden.** 2. Abdruck. 2 Bände. Jeder Band geh. ℳ 12.—, geb. ℳ 16.—

„dies grandiose werk wird wohl für immer die erste etappe auf dem kaum betretenen wege der geschichte des prosastils bilden....aber nicht nur die gewaltige rezeptivität des verfassers, auch die gewandtheit in der auffassung der stilistischen individualität und das frische urteil fordern meistens hohe anerkennung."
(Zeitschrift für das deutsche Altertum.)

Geschichte des hellenistischen Zeitalters. Von **J. Kaerst.** 3 Bände. I. Band: Die Grundlegung des Hellenismus. Geh. ℳ 12.—, geb. ℳ 14.—. II. Band, 1. Hälfte: Das Wesen des Hellenismus. Geh. ℳ 12.—, geb. ℳ 14.—

„Kaerst geht nirgends einer Schwierigkeit aus dem Wege, umsichtig hat er vor seiner Entscheidung stets die Möglichkeiten erwogen. Daß sein Werk ganz ausgereift ist, zeigt mit am deutlichsten sein Maßhalten. Es ist ein gefährliches Gebiet, die Geschichte Alexanders, wo jeder leicht zeigen kann, was er nicht kann: mit dem Mute der Jugend ist Kaerst an diese Aufgabe gegangen, um in der Kraft der Mannesjahre sie zu lösen. Das Urteil über sein Werk, das völlig hat ausreifen können, darf einen hohen Maßstab anlegen, aber diese Geschichte Alexanders enttäuscht auch die Leser nicht, die viel erwarten: in Forschung und Darstellung, nach Form und Inhalt ist sie die bedeutendste, die durchdachteste seit J. G. Droysen."
(Literarisches Zentralblatt.)

Die griechische und lateinische Literatur und Sprache. (Kultur der Gegenwart. Teil I. Abt. 8.) 3., vermehrte nnd verbesserte Auflage. Geh. ℳ 12.—, in Leinwand geb. ℳ 14.—

Inhalt: I. Die griechische Literatur und Sprache. U. v. Wilamowitz-Moellendorff: Die griechische Literatur des Altertums. — K. Krumbacher: Die griechische Literatur des Mittelalters. — J. Wackernagel: Die griechische Sprache. — II. Die lateinische Literatur und Sprache. — Fr. Leo: Die römische Literatur des Altertums. — E Norden: Die lateinische Literatur im Übergang vom Altertum zum Mittelalter. — F. Skutsch: Die lateinische Sprache.

„In großen Zügen wird uns die griechisch-römische Kultur als eine kontinuierliche Entwicklung vorgeführt, die uns zu den Grundlagen der modernen Kultur führt. Hellenistische und christliche, mittelgriechische und mittellateinische Literatur erscheinen als Glieder dieser großen Entwicklung, und die Sprachgeschichte eröffnet uns einen Blick in die ungeheuren Weiten, die rückwärts durch die vergleichende Sprachwissenschaft, vorwärts durch die Betrachtung des Fortlebens der antiken Sprachen im Mittel- und Neugriechischen und in den romanischen Sprachen erschlossen sind..."
(Paul Wendland in der Deutschen Literaturzeitung.)

Staat und Gesellschaft der Griechen und Römer. (Kultur der Gegenwart.) (Teil II, Abt. 4, 1.) Geh. ℳ 8.—, geb. ℳ 10.—

Inhalt: I. Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff, Staat und Gesellschaft der Griechen. II. Benedikt Niese, Staat und Gesellschaft der Römer.

„...Es kommt auf das Gesamtbild an, und dieses ist erleuchtet und erwärmt von einer ehrlichen und herzlichen Begeisterung für die großen Taten der Hellenen, die keiner der heute so beliebten Apologien bedürfen, ist getragen von einem Eros, ohne den alle Wissenschaft, mag sie noch so ‚interessant' sein und zur Neugior reizen, tot bleibt. Dieser Eros hat es verstanden, die trockenste Disziplin unserer Altertumswissenschaft, die dem Gedächtnis eine lähmende Fülle von Einzelheiten aufzwingt, die ‚Altertümer' so zu einem lebenden Organismus zu gestalten, daß der Leser die politische Kulturgeschichte eines Jahrtausends mit stets reger Aufmerksamkeit miterlebt... Besonders die Skizzen aus hellenistischer Zeit sind wahre Kabinettstücke. Das alles von dem Manne zu hören, der unser Wissen über jene Dinge ganz beherrscht, sichert dem Buch seinen Wert und seine Wirkung...."
(Das humanistische Gymnasium.)

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Einleitung in die Altertumswissenschaft. Herausgegeben von **A. Gercke** und **E. Norden.** 3 Bände. Lex.-8.

I. Band. 1. Methodik (A. Gercke). 2. Sprache (P. Kretschmer). 3. Antike Metrik (E. Bickel). 4. Griechische und römische Literatur (E. Bethe, P. Wendland und E. Norden). 2. Aufl. [XII u. 588 S.] 1910. Geh. *M* 13.—, in Leinwand geb. *M* 15.—

II. Band. 1. Griechisches und römisches Privatleben (E. Pernice). 2. Griechische Kunst (F. Winter). 3. Griechische und römische Religion (S. Wide). 4. Geschichte der Philosophie (A. Gercke). 5. Exakte Wissenschaften und Medizin (J. L. Heiberg). (2. Aufl. in Vorbereitung) [VII u. 432 S.] Geh. *M* 9.—, in Leinwand geb. *M* 10.50.

III. Band. 1. Griechische Geschichte bis zur Schlacht bei Chaironeia (C. F. Lehmann-Haupt). 2. Griechische Geschichte seit Alexander (K. J. Beloch). 3. Römische Geschichte bis zum Ende der Republik (K. J. Beloch) 4. Die römische Kaiserzeit (E. Kornemann). 5. Griechische Staatsaltertümer (B. Keil). 6. Römische Staatsaltertümer (K. J. Neumann). Geh. *M* 9.—, in Leinwand geb. *M* 10.50.

Bei Bezug aller 3 Bände ermäßigt sich der Preis auf *M* 26.— (geh.) und *M* 30.— (geb.)

„...Die Herausgeber und ihre Mitarbeiter werden dem reichen Programm in vollem Maße gerecht, und ich bin überzeugt, daß das Werk nicht nur für junge Studenten von großem Segen sein wird, sondern auch dem schon im Amt stehenden Lehrer (auch in den wertvollen Literaturangaben über die einzelnen Fragen) immer neue Anregung bieten und ihn auffordern wird, sich von neuem in diesen oder jenen Zweig der Wissenschaft, diese oder jene wissenschaftliche Frage zu vertiefen zu eigener Förderung und Erfrischung und zum Segen für seinen Unterricht." **(Zeitschrift für das Gymnasialwesen.)**

Homerische Paläste. Von **F. Noack.** Eine Studie zu den Denkmälern und zum Epos. Mit 2 Tafeln und 14 Abbild. Geh. *M* 2.80, geb. *M* 3.80.

„Diese Schrift hat vor allem das Verdienst, zuerst auf die fundamentalen architektonischen Unterschiede der kretischen Paläste und der mykenischen Burgen des griechischen Kontinents aufmerksam gemacht zu haben. Noack hat rein aus den Ruinen bewiesen, daß Kreter und kontinentale Mykenaier unmöglich der gleichen Nation angehört haben können." **(Münchner Allgemeine Zeitung.)**

Ovalhaus und Palast in Kreta. Ein Beitrag zur Frühgeschichte des Hauses. Von **F. Noack.** Mit 1 Taf. u. 7 Abb. Geh. *M* 2.40, geb. *M* 3.20.

„Die Untersuchungen fördern das Verständnis der kretischen Bauweise und sind sehr geeignet, eine Vorstellung von deren Eigenart auch solchen zu gewähren, denen es an Zeit und Mitteln fehlt, sich selbst durch das Dunkel durchzuarbeiten, in das die abschnittweise Berichterstattung in den verschiedensten Zeitschriften der verschiedensten Nationen mit der verschiedensten Terminologie diese wichtigen Denkmäler aus der Vorzeit Griechenlands gehüllt hat." **(Deutsche Literaturzeitung.)**

Pharos, Antike, Islam und Occident. Ein Beitrag zur Architekturgeschichte. Von **Hermann Thiersch.** Mit 9 Tafeln, 2 Beilagen und 455 Abbildungen. Kart. *M* 48.— in Halbfranz geb. *M* 56.—

„Thiersch stellt die Pharosforschung auf ganz neuen Boden; man kann sagen, daß er sie im Grunde genommen überhaupt erst schafft. Das ungeahnt reiche Material, das er zur Lösung heranzieht, wird alle Welt verblüffen, ebenso die unabsehbare Reihe von Problemen, die sich dem Leser im Laufe der Untersuchung auftut. Wir haben die Resultate vieljähriger Arbeit vor uns, die in Alexandria selbst begonnen, später in der Heimat nach allen Seiten vertieft wurde. Ich schätze das Thierschsche Buch überaus hoch.... Nachprüfen, selbst Hand anlegen: darauf kommt es an, und dazu soll auch diese freimütige Besprechung einer tüchtigen, bedeutungsvollen Arbeit aufrufen."
(J. Strzygowsky in den Neuen Jahrbüchern für das klassische Altertum.)

Die Buchrolle in der Kunst. Archäologisch-antiquarische Untersuchungen zum antiken Buchwesen. Von **Theodor Birt.** Mit 190 Abbildungen. Geh. *M* 12.—, in Halbfranz geb. *M* 15.—

„...Das Gesagte wird genügen, um von der Reichhaltigkeit des vorliegenden Buches einen Begriff zu geben, aber freilich nur einen schwachen Begriff; wer es durcharbeitet, wird immer aufs neue überrascht von der Fülle des Stoffes und der daran geknüpften, häufig schlagend richtigen Einzelbemerkungen." **(Allgemeines Literaturblatt.)**

89056202476

b89056202476a

89056202476

b89056202476a